Darstellungen der Artemis Laphria

INAUGURALDISSERTATION
zur
Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
in der
ABTEILUNG FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT
der
RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM
1976

vorgelegt von
Detlef von Detten

UNIV.
LISBOA
BIBL.

Darstellungen der Artemis Laphria

INAUGURALDISSERTATION
zur
Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
in der
ABTEILUNG FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT
der
RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt von
Detlef von Detten

Referent : Prof. Dr. B. Andreae

Korreferent : Prof. Dr. K. Fittschen

Tag der mündlichen Prüfung : 13.02.1976

Veröffentlicht mit Genehmigung der
Abteilung für Geschichtswissenschaft der
Ruhr-Universität Bochum

DARSTELLUNGEN DER ARTEMIS LAPHRIA

mit 6 Tafeln

von

Detlef von Detten

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Frühjahr 1976 der Abteilung für Geschichtswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum vorgelegt wurde. Angeregt wurde die Arbeit von W. H. Schuchhardt; B. Andreae hat die Entstehung der Dissertation maßgebend gefördert. Ihnen gilt mein besonderer Dank.

Für ihren Rat, für Hinweise, Photographien und sonstige Hilfestellung bedanke ich mich ferner bei: G. Despinis, J. Dörig, A. Greifenhagen, P. Kranz, B. Schmalz, H. Sichtermann, V. M. Strocka, P. Zanker.

Das Manuskript wurde im Frühjahr 1983 abgeschlossen. Neuerscheinungen wurden in den Anmerkungen nur teilweise berücksichtigt.

Xanten, März 1983 Detlef von Detten

Inhalt

Einleitung IX

I. Die Artemis Laphria des Menaichmos und Soidas von Naupaktos 1

II. Die hellenistischen Nachbildungen des Laphriatyps 3o

III. Das Messenische Kultbild der Artemis Laphria und andere Artemisdarstellungen des Damophon von Messene 5o

Abkürzungsverzeichnis 83

Anmerkungen 85

Abbildungsnachweis 119

Tafeln 121

UNIV. LEIDEN KHL.

Einleitung

Die vorliegende Arbeit ist Teil einer weit umfassenderen und ursprünglich zusammenhängend geplanten Studie über "Darstellungen der kurzgewandeten Artemis in der griechischen Plastik", die mir Prof. W. H. Schuchhardt als Dissertationsthema gestellt hatte. Die überaus große Anzahl von Artemisstatuen und -statuetten sowie die, - wie sich im Laufe der Untersuchungen herausstellte -, Verschiedenartigkeit der Aspekte, unter denen sich einzelne Artemistypen und Gruppen von Artemisdarstellungen dem Betrachter erschließen, haben es jedoch als sinnvoller erscheinen lassen, das übergreifende Thema in einzelnen, gesonderten Aufsätzen darzustellen, um über eine nur knappe, katalogartige Erfassung des Statuenbestandes hinauszugelangen.

In der vorliegenden Studie soll am Beispiel des sogenannten Laphriatypus gezeigt werden, wie ein berühmtes Artemismotiv, das vom 4. Jh.v.Chr. an bis in die Kaiserzeit Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung gewesen ist, durch einige bedeutende Künstlerpersönlichkeiten geprägt und in verschiedenen Brechungen auch von anderen nachbildenden Künstlern aufgegriffen wurde. Neben der stilistischen Beurteilung der einzelnen Werke, der Würdigung ihrer Inhalte und kultischen Bezüge sollen auch historische Ereignisse genannt werden, die möglicherweise einen Anlaß zu den wichtigsten Prägungen des Laphriatypus gegeben haben.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist das von Pausanias erwähnte klassische Laphriabild des Menaichmos und Soidas in Kalydon, das als erster F. Imhoof-Blumer auf kaiserzeitlichen Münzen der Stadt Patrai nachweisen konnte. C. Anti hat diesen Münzen eine Reihe römischer Lampen und hellenistischer Statuetten anfügen können. Letztere wiederholen zwar allgemein das Laphriamotiv der Münzen und Lampen, gehen aber keineswegs unmittelbar auf das klassische Kultbild zurück, so daß C. Anti und andere Gelehrte aufgrund der ihnen vorliegenden statuarischen Über-

lieferung sogar den Aussagewert der patraiischen Münzen für das kalydonische Kultbild sowie die Verläßlichkeit der Angaben des Pausanias anzweifelten. Zur Klärung verhilft nunmehr eine bislang unbeachtete Statuette im Istanbuler Museum, die Imhoof-Blumers Vermutung als richtig erweist und darüberhinaus eine genauere Vorstellung vom Kultbild der Laphria von Kalydon ermöglicht.

Im zweiten Kapitel der Arbeit werden die von Anti zusammengestellten Statuetten behandelt und um einige Beispiele bereichert. Das letzte Kapitel ist der zweiten von Pausanias erwähnten Laphriastatue gewidmet, welche der Künstler Damophon von Messene für seine Heimatstadt geschaffen hat.

I. Die Artemis Laphria des Menaichmos und Soidas von Naupaktos

Im 7. Buch der Perihegese kommt Pausanias ausführlich auf die Herkunft eines chryselephantinen Kultbildes der Artemis Laphria zu sprechen, das zu seiner Zeit auf der Akropolis von Patrai im Tempel der gleichnamigen Göttin zu sehen war[1]. Pausanias berichtet, daß die kostbare Statue ursprünglich im Laphriaheiligtum von Kalydon gestanden habe und erst unter Augustus nach Patrai gelangt sei, nachdem die Einwohner Kalydons aus ihrer Heimat vertrieben worden waren. Das Kultbild stellte die Göttin als Jägerin dar. Als dessen Schöpfer nennt Pausanias die sonst unbekannten Bildhauer Soidas und Menaichmos von Naupaktos, welche etwas jüngere Zeitgenossen des Kanachos von Sikyon und Kalon von Aegina gewesen sein sollen.

Wie an anderer Stelle der Perihegese[2] zu entnehmen ist, muß dieses offenbar berühmte Kultbild der Artemis späterhin einer Laphriastatue des Damophon von Messene, welche letzterer für seine Heimatstadt geschaffen hat, als Vorbild gedient haben, da sich Pausanias eine nähere Beschreibung der messenischen Statue mit dem ausdrücklichen Hinweis auf das Götterbild in Patrai ersparte. Leider erfüllt Pausanias sein im 4. Buch gegebenes Versprechen, das ältere Kultbild näher zu beschreiben, nur höchst ungenau mit der Bemerkung, die Göttin sei im σχῆμα θηρεύουσα dargestellt[3].

Außer dieser sehr allgemein gehaltenen Angabe des Pausanias über das Äußere der Statue in Patrai gibt es jedoch noch zahlreiche andere Belege, die eine weit bessere bildliche Vorstellung von dem ehemals kalydonischen Goldelfenbeinbild der Artemis Laphria erlauben[4]. Kaiserzeitliche Münzen der Stadt Patrai überliefern nämlich eine Artemis, welche in der Münzumschrift gelegentlich als Diana oder Deana Laphria bezeichnet wird[5]. Diesen wiederum lassen sich mehrere korinthische Tonlampen des 2./3. Jhs.n.Chr. mit dem gleichen Artemistyp anschließen[6]. Daß die hier dargestellte Artemis Laphria tatsäch-

lich mit der von Pausanias beschriebenen Kultstatue in Verbindung zu bringen ist, soll im folgenden nachgewiesen werden.

Auf den Münzen und Lampenspiegeln erscheint die Göttin mit vorgesetztem Spielbein und mit leicht zurlinken Schulter gewendetem Haupt neben einem kleinen Altar, auf den sie mit der Linken ihren Bogen stützt. Ihre rechte Hand ruht auf der kaum ausgestellten Standbeinhüfte. Sie trägt ein hochgeschürztes, doppelt gegürtetes Gewand mit Überfall und einen Mantel, der von der linken Schulter über den vorgestreckten Unterarm herabfällt. Auf den Lampenbildern zeichnet sich auf dem rechten Oberarm zudem noch der Ärmel eines Untergewandes ab. Halbhohe Schnürstiefel mit seitlich überhängenden Fellaschen bekleiden die Füße. Neben dem Bogen, den sie in einigen Fällen nicht in der Mitte, sondern an seinem oberen Ende festhält, führt Artemis als weiteres Attribut einen Köcher bei sich, dessen Oberteil über der rechten Schulter sichtbar wird. Neben ihrem rechten Bein hockt ein Hund, der zu ihr aufblickt. Wegen des sehr kleinen Formates lassen sich über die Frisur und den Kopfschmuck der Göttin auf den Münzen nicht in jedem Fall genauere Angaben machen. Einige Münzen zeigen die Göttin möglicherweise mit einem Diadem, andere geben deutlich eine Haarschleife über dem Scheitel und einen von der Schläfe zum Nacken verlaufenden Haarwulst zu erkennen[7]. Auf den Lampenspiegeln dagegen trägt die Göttin durchweg eine hohe Scheitelknotenfrisur.

An der allgemeinen Zuverlässigkeit der Wiedergabe des vorgegebenen Laphriabildes durch die Münzen und Lampen ist nicht zu zweifeln, da die geringfügigen Abweichungen im Detail[8] sowie die Unterschiede in der Proportionierung und in der Akzentuierung der Bewegung[9] den einzelnen, nicht immer mit gleicher Akkuratesse arbeitenden Münzschneidern und Toreuten zugeschrieben werden müssen.

Es wäre verfehlt, allein schon aufgrund dieser Darstellungen ein Urteil über das Gesamtmotiv oder sogar über die zeitliche Stellung des wiedergegebenen Artemistyps abzugeben. Anderer-

seits läßt sich jedoch schon an Hand dieser Miniaturwiedergaben erkennen, daß die Angaben des Pausanias über den ungefähren Schaffenszeitraum der beiden naupaktischen Künstler mit dem dargestellten Artemistyp unvereinbar sind. Nach Pausanias waren Menaichmos und Soidas jüngere Zeitgenossen des Kanachos von Sikyon und Kalon von Aegina. Da sowohl Kalon von Aegina als auch der ältere von insgesamt zwei unter dem Namen Kanachos von Sikyon bekannten Bildhauern in spätarchaischer Zeit wirkten, wären demnach die beiden naupaktischen Künstler etwa in der ersten Hälfte des 5. Jhs.v.Chr. anzusetzen[10]. Doch die Laphria der Münzen kann vom Typ her kaum in der Zeit des Strengen Stils, sondern frühestens im ausgehenden 5. Jh. entstanden sein. Dieser offenkundige Widerspruch hat die archäologische Forschung schon seit langem beschäftigt und zu verschiedenen Erklärungsversuchen geführt, wobei bisher überwiegend die Meinung vertreten wurde, die Artemis auf den Münzen und Lampen könne wegen der ins Auge fallenden Diskrepanz zum Zeitansatz des Pausanias das wertvolle Kultbild unmöglich wiedergeben. Zum Beweis wurde zahlreiches statuarisches Vergleichsmaterial angeführt, aufgrund dessen sich notwendigerweise eine Spätdatierung des Vorbildes ergeben mußte[11].

Seitdem C. Anti als erster in einem längeren Aufsatz dieses Vergleichsmaterial vorgelegt hat, (eine große Anzahl von Artemisstatuetten, die den Laphriatyp der Münzen annähernd wiedergeben, aber eindeutig hellenistische Züge aufweisen), gilt das Vorbild unwidersprochen als ein Werk frühestens des späten 4. Jhs.v.Chr.[12]. C. Anti selbst sieht in der Statue auf den Münzen und Lampen sogar eine für Patrai angefertigte Nachbildung des messenischen Laphriabildes des Damophon und in den untereinander abweichenden Statuetten sowohl Überlieferungen dieser patraiischen Variante als auch Nachbildungen des messenischen Laphriabildes.

Es ist aber keineswegs erwiesen, daß die zum Vergleich mit der Artemis auf den Münzen und Lampen herangezogenen hellenistischen Statuetten direkt mit dem patraiischen Artemisbild zu

verbinden sind. C. Anti setzt nämlich voraus, daß das auf sämtlichen Münzen und Lampen nachweisbare Mantelmotiv über dem linken Arm als Ersatz an die Stelle einer ursprünglich um den Leib geschlungenen Mantelrolle getreten ist. Anti beruft sich dabei auf die Statuettenüberlieferung, bei der fast immer eine um den Leib gegürtete Mantelrolle angegeben ist (z.B. Taf. IV). Dem ist aber entgegenzuhalten, daß wegen der eindeutigen Überlieferung des Mantelmotivs sowohl auf den Münzen als auch auf den Lampenspiegeln eine derartige Veränderung im Sinne der hellenistischen Statuettenüberlieferung überhaupt nicht zulässig ist[13]. Die von Anti für das patraiische Laphriabild geforderte Mantelgürtung würde im Gegenteil, wie sich späterhin noch zeigen wird, eine wesentliche Beeinträchtigung der Gesamtkonzeption des Werkes zur Folge haben. Die kompositionelle Bedeutung des vom linken Oberarm herabfallenden Mantelsturzes für das Gesamtwerk hat C. Anti vermutlich deshalb verkannt, weil er noch eine weitere motivische Veränderung der Originalvorlage durch die Stempelschneider und Toreuten zu erkennen glaubte, wobei ihm wiederum die Statuettenüberlieferung Ausgangspunkt seiner Überlegungen war.

Weil die Statuetten in überwiegender Mehrzahl eine seitlich hinter oder neben dem Spielbein befindliche Baum- oder Pfeilerstütze zeigen, an die sich die Göttin zurücklehnt, oder auf der sie sich mit dem Arm abstützt, fordert Anti eine solche ebenfalls für das Vorbild der Artemis auf den Münzen und Lampen.

In diesem Fall unterschätzt Anti die Möglichkeiten der Stempelschneider und Lampentöpfer bei weitem. Für sie dürfte es kaum schwierig gewesen sein, eine seitliche Baum- oder Pfeilerstütze mitdarzustellen[14]. Daß dies jedoch unterblieben ist, kann nur bedeuten, daß eine derartige Stütze beim Original entweder nicht voll sichtbar war oder aber insgesamt fehlte.

Anderenfalls würde es auch in diesem Fall eine wesentliche äußere wie inhaltliche Verfremdung des Vorbildes bedeuten, wenn ein so wichtiger kompositioneller Bestandteil wie eine Baum-

oder Pfeilerstütze willkürlich fortgelassen worden wäre. Dies kann jedoch kaum die Absicht der Stempelschneider oder Toreuten gewesen sein.

Zwar besitzt auch die Laphria der Münzen und Lampen eine sichtbare Stütze, die sich aber völlig von derjenigen der Statuetten unterscheidet. Hier ist es eine aus dem vorgehaltenen Bogen und einem wohl sicher als Altar zu deutenden Sockel gebildete Armstütze. Diese Unterstützung war für den vorgestreckten und durch einen Mantel zusätzlich belasteten Arm gerade eines Goldelfenbeinbildes unbedingt notwendig, wobei das statische Problem durch eine Bogen-Altarstütze auch künstlerisch überzeugend gelöst worden ist, so daß auch unter diesem Gesichtspunkt eine Baum- oder Pfeilerstütze in der Art, wie sie Anti für das Vorbild fordert, abzulehnen ist. Damit soll jedoch keineswegs in Abrede gestellt werden, daß die patraiische Laphriastatue nicht noch einer weiteren Stütze bedurfte. Im Gegenteil scheint unter der Voraussetzung, es handelt sich hier tatsächlich um das gesuchte Goldelfenbeinbild, eine zusätzliche Sicherung der Statue durch eine rückwärtige Stütze gerade aufgrund des verwendeten Materials unerläßlich gewesen zu sein. Wie die Münzen und Lampen jedoch beweisen, muß diese Stütze hinter dem Mantelsturz mehr oder weniger verborgen geblieben sein, so daß man bei einer notgedrungenen summarischen Wiedergabe des Vorbildes auf die Angabe dieser Stütze verzichten konnte.

Kompositionell stellt die Bogen-Altarstütze der patraiischen Laphria zusammen mit dem herabfallenden Mantel einen seitlichen Abschluß der Figur dar. Dagegen finden die Statuetten erst in der weiter vom Körper abgerückten massiven Baum- oder Pfeilerstütze einen kompositionellen Abschluß. Auch dieser Unterschied läßt sich nur so deuten, daß die Artemis der Münzen und Lampen auf ein im Gesamtmotiv anders konzipiertes Werk zurückzuführen ist. Ein Grundzug dieser Originalvorlage muß es gewesen sein, daß die Figur eine möglichst große Selbständigkeit gegenüber ihrer sichtbaren Stütze behauptete. Andererseits müssen für die Statuetten Vorbilder angenommen werden, bei denen die Baum-

oder Pfeilerstütze eine wesentliche Voraussetzung für die statische Stabilität der gesamten Figur war, was sich auch inhaltlich auf die Darstellung auswirkte.

Die Bogen-Altarstütze der patraiischen Laphria ist, wie die aufrechte Haltung der Figur beweist[15], kompositionell nicht in erster Linie Voraussetzung für die Standfestigkeit der Statue, sondern vielmehr, - ebenso wie der Hund -, ein für die Darstellung der Göttin wichtiger, zweifacher Bedeutungsträger. Der symbolische Gehalt des Beiwerks würde durch ein Fortlassen vor allem des Altars, der sicherlich die Überörtlichkeit der göttlichen Erscheinung andeuten soll, wesentlich gemindert. Gerade die Altar-Bogenstütze, die das Bild der Göttin entscheidend vervollständigt, aber auch die hier im ganzen strenger und reicher gegebene Fassung deuten darauf hin, daß die Artemis der Münzen und Lampen den Urtyp des Laphriabildes getreuer wiedergibt als alle von C. Anti herangezogenen Werke, welche in diesem Fall nur sehr freie Nachbildungen oder vielmehr Abwandlungen verschiedener Weiterentwicklungen der ursprünglichen Originalvorlage sein können.

Die Münzen scheinen das Vorbild nur insofern etwas vereinfacht wiederzugeben, als zusätzlich zum Mantel und geschürzten Kleid nicht auch noch ein Untergewand mitangegeben wird, ein Motiv, das nur die Lampen überliefern. Dort erscheint über dem rechten Oberarm der Ärmel eines Untergewandes. Dieses Detail ist kaum als freie Erfindung der nachbildenden Toreuten zu werten.

Nach diesen Beobachtungen, die eine unmittelbare Abhängigkeit der Statuetten von der auf den Münzen und Lampen erscheinenden Laphria sehr unwahrscheinlich machen, und die damit auch gegen eine notwendige zeitliche Bindung letzterer an jene sprechen, lohnt es sich, nach weiteren vollplastischen Überlieferungen Umschau zu halten, die sich enger mit dem Münztyp verbinden lassen.

In Istanbul befindet sich eine bisher völlig unbeachtete Mar-

morstatuette, die mit wünschenswerter Genauigkeit der Darstellung auf den Münzen und Lampen entspricht[16]. (Taf. I-III) Sogar der Hund findet sich in ganz ähnlicher Hockstellung und mit gleicher Kopfwendung wieder, ebenso ein seitlich neben der linken Fußspitze befindlicher säulenartiger Altarsockel, auf den die Göttin ursprünglich wohl ihren Bogen gesetzt hat[17]. Es handelt sich um eine sehr handwerklich gearbeitete römische Kopie, vermutlich des mittleren 2.Jhs.n.Chr.. Sie wurde 1860/61 bei Ausgrabungen in der Nähe des Apollontempels von Kyrene entdeckt.

In der Gesamthaltung der Figur, der Untergliederung des Gewandes und im Schuhwerk stimmt die Statuette mit der Artemis der Münzen und Lampen überein. Abweichend befindet sich nur der Köcher neben dem rechten Bein. Der Köcherriemen ist nicht bis zur Schulter durchgezogen. Nach oben endet er als Gewandfalte. Die hinter dem linken Bein sichtbar werdende Pfeilerstütze ist sehr wahrscheinlich größtenteils antik[18].

Die sicher in stark verkleinertem Maßstab wiedergegebene Göttin trägt einen über der rechten Schulter geknüpften, kurzen Peplos mit langem gegürteten Überfall. Das Gewand reicht bis zu den Knien. Von der linken Schulter fällt ein schwerer, weiter Mantel beidseitig über den Unterarm herab. Wie bei der Artemis auf den Lampen erscheint über dem rechten Oberarm der weite Ärmel eines als Untergewand dienenden kurzen Chitons. Er hüllt den gesamten Oberarm ein. Vier rautenförmige Knüpfungen halten das Gewand zusammen. Die Sorglosigkeit, mit welcher der Ärmel so tief heruntergeführt wird, daß er notwendigerweise den Gürtel durchschneiden müßte, ist vielleicht nicht dem Kopisten, sondern dem modernen Restaurator anzulasten, der den handbreit über dem Ellenbogen abgebrochenen Arm wieder angesetzt und dabei mehrere Gewandflickungen vorgenommen hat. Auch die jetzige Lage der Hand auf der Hüfte scheint nicht die ursprüngliche gewesen zu sein. Denn nach dem Einknicken der auslaufenden Falten des Überfalls zu schließen, dürfte die Hand den Rand des Überfalls stärker berührt haben[19]. Ein endgültiges Urteil läßt sich jedoch nur am Original selbst fällen. Andererseits zeigt

die Arbeit auch zahlreiche andere Mängel, so daß bei der weiteren Beurteilung der Kopie Vorsicht geboten ist[20].

Der nachträglich wieder aufgepaßte Kopf der Göttin sitzt gerade ausgerichtet und mit einer leichten Drehung nach links auf dem Körper. Der Blick geht in die Ferne. Das Gesicht bildet ein schweres Oval, dessen weiteste Ausdehnung in Höhe der Wangenknochen liegt. Die weit geöffneten Augen sind etwas schräg unter den nach außen stark heruntergezogenen Brauenbögen gelagert. Die breitrückige, kantige Nase spitzt sich nach unten hin zu. Die Oberlippe ist kurz und stark geschwungen. Der knapp gebildete Mund öffnet sich leicht. Die Gesichtsflächen zeigen nur eine geringe Oberflächenmodellierung. Brauenbögen, Augenlider und die anderen Einzelteile des Gesichts sind sehr hart abgesetzt. Hinzu kommen die Bohrungen in den inneren Augenwinkeln, den Mundwinkeln und im Haar, die den Eindruck völliger Leblosigkeit unterstreichen. Giebelartig schließt ein zunächst schmaler, zu den Ohren aber breiter werdender Haarkranz das Gesicht über der hohen Stirn ab. Im Nacken ist das Haar zu einem Knoten aufgenommen. Das Band, welches den Haarkranz und das in flachen Wellen vom Oberkopf heruntergestrichene Haar trennt, bleibt unsichtbar. Vom Scheitel sind einige Strähnen unmittelbar hinter dem Stirnhaar seitlich zurückgeführt und über dem Oberkopf zu einer Schleife aufgebunden.

In der Ausführung offenbart der Kopf deutliche Schwächen. Die Stirn ist zu den Seiten hin sehr schwach ausgebildet. Ihre Wölbung ist völlig undifferenziert. Sie wird vom Haar äußerst hart überschnitten, als würde sie sich unter dem Haar nicht weiter nach oben hin fortsetzen. Das Oberlid des rechten Auges ist nicht ganz bis zum inneren Augenwinkel durchgezogen. Höchst eigentümlich mutet vor allem die wie nachträglich aufgesetzte Haarpartie mit der Schleife an. Weder das Deckhaar des Oberkopfes, noch das fast horizontal nach hinten geführte Stirnhaar stehen in irgendeiner Verbindung zu diesem Haarteil. Würden die Lampen sowie einige der Münzen nicht ebenfalls diese Art von Scheitelknotenfrisur überliefern, wäre man möglicher-

weise geneigt, das Motiv der Haarschleife der Originalvorlage abzusprechen und als willkürliche Zutat des Kopisten zu erklären.

In diesem Zusammenhang verdient ein überlebensgroßer, weiblicher Kopf aus dem Heroon von Kalydon besondere Beachtung[21]. Bisher wurde er im Gegensatz zu den meisten mitgefundenen Köpfen als eine eigenständige, hellenistische Schöpfung der späten Damophonzeit beurteilt. Bei näherem Vergleich mit dem Istanbuler Köpfchen erweist er sich jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit als freie Nachbildung eben des gleichen Vorbildes, in dem man, - jetzt auch bestärkt durch den Fundort des großen Kopfes -, das Goldelfenbeinbild von Kalydon vermuten darf. Der Kopf aus dem Heroon gehört zu einer Reihe von Köpfen unterschiedlicher Größe, die mit Büsten versehen und in Medaillons eingearbeitet als Wandprotome dienten. Aus diesem Grunde sind auch fast alle Köpfe nicht vollplastisch ausgeführt[22]. Häufig fehlen die rückwärtigen Teile des Schädels und Halses. So ist vom großen weiblichen Kopf nur das Gesicht bis hinter beide Ohren, der vordere Haarkranz und etwa Dreiviertel des Halses in Marmor ausgeführt. Oberhalb der Stirn zeigt unser Kopf deutlich eine Zurichtung für eine Ergänzung der zurückliegenden Haare. Von der zugehörigen Büste sind vielleicht noch zwei größere Fragmente erhalten[23]. Es handelt sich um ein stark bestoßenes Bruststück und um ein Gewandfragment, das möglicherweise der Gürtelzone zuzuweisen ist. In der Faltenbildung und im Faltenverlauf sind zwar einige Gemeinsamkeiten mit den entsprechenden Partien der Istanbuler Statuette festzustellen, doch läßt das Bruststück eine sehr viel flachere Arbeit und eine stärkere Stauchung des Oberkörpers erkennen, was man mit der hohen Plazierung des Medaillons an der Wand und mit der auf ein beschränktes Maß festgelegten Innenfläche des Medaillons begründen könnte[24]. Für einen endgültigen Beweis der Zugehörigkeit der Fragmente bedarf es aber einer genaueren Überprüfung aller erhaltenen Fragmente.

Zusammen mit einem "Zeuskopf" unterscheidet sich der weibliche Kopf von den anderen Köpfen des Heroon in der Größe[25]. Aufgrund

des abweichenden Formats, aber auch wegen seines Ausdrucks und seiner "kecken" Haltung vermuteten bereits die Ausgräber in dem großen Frauenkopf eine Darstellung der lokalen Hauptgottheit Artemis. Daß die Göttin ursprünglich innerhalb der Medaillonreihe mitdargestellt war, legte allein schon die bewußte Zusammenstellung von Gottheiten, Heroen und Heroinen nahe, welche, - wie mit Recht angenommen werden darf -, mythologisch eng mit der Geschichte Kalydons verbunden waren[26].

Der Vergleich des Kopfes mit dem der Statuette bestätigt nun nicht nur die Vermutung der Ausgräber, sondern erweist zudem, daß der "Artemiskopf" aus dem Heroon auf das gleiche Vorbild zurückzuführen ist wie die Istanbuler Statuette, und daß damit auch das zugrundeliegende Original kein anderes sein kann als das kalydonische Goldelfenbeinbild des Menaichmos und Soidas. Es wäre nämlich sehr unverständlich, wenn der Künstler des Medaillons in diesem Kontext für die Darstellung einer Artemisbüste eine andere Vorlage gewählt hätte, als das bedeutende Kultbild im nahegelegenen Laphriaheiligtum.

Sieht man von dem Größenunterschied beider Artemisköpfe einmal ab, so ist ihre Verwandtschaft in den wichtigsten Grundzügen nicht zu übersehen. Sie gleichen sich nicht nur in der Kopfhaltung und in der Anlage des spitzgieblig zulaufenden Stirn-Schläfenhaares, sondern auch in den physiognomischen Eigenheiten, wie dem Zuschnitt des Gesichtsovals, der breit ansetzenden Nase, der kurzen Oberlippe, der verhältnismäßig tiefen Lage der Ohren und den weit heruntergezogenen Augenbrauen sowie in der Profillinie des Gesichts.

Andererseits treten aber auch deutliche Unterschiede vor allem in den Details hervor, die sich nicht allein auf die sehr plumpen Ergänzungen des kalydonischen Kopfes beschränken. So fällt besonders die andersartige Augenbildung auf. Beim großen Kopf verengen sich die Lidschlitze sehr stark, während beim Statuettenköpfchen die Augen weit geöffnet erscheinen, was durch die fehlerhafte Arbeit am rechten Oberlid noch verstärkt wird. Das

Gesicht des großen Kopfes wirkt breiter und ungewöhnlich flach. Das Kinn ist nicht so knapp wie dort abgesetzt und eher vorgenommen als leicht fliehend wie beim Istanbuler Exemplar. Weitere Unterschiede betreffen die Bildung der Stirn und die Anlage wie Ausführung der Haare. Die Ohrläppchen des kalydonischen Kopfes sind durchbohrt. Im Vergleich zur Statuette ist die Stirnpartie des großen Artemiskopfes höher, der Umbruch zur Schläfe stärker ausgeprägt. Die Haare bilden hier eine dicht geschlossene Masse von zahlenmäßig reicher angegebenen, wie geschnitzt wirkenden Haarsträhnen, dort ist die Frisur durch sehr eintönig gewellte, dickliche Strähnen, die durch tiefe Bohrungen voneinander geschieden werden und über der Stirn horizontal verlaufen, gekennzeichnet.

Bedenkt man jedoch, daß die Medaillonköpfe, wie u.a. die Nachbildung des "skopasischen Meleagers" zeigt[27], eher als freie, späthellenistische Kopien anzusprechen sind, so dürfen die oben genannten Abweichungen zum großen Teil dem im Zeitstil des späten 2. Jhs.v.Chr. arbeitenden Künstler zugeschrieben werden. Bezeichnend für den besonderen Charakter gerade des Artemiskopfes ist die Feststellung der Ausgräber, daß der qualitativ nicht besonders herausragende Kopf an Arbeiten des Damophon erinnere. Eine getreue Kopie des Urbildes war offensichtlich nicht gewollt. Der Künstler übernahm nur die typischen Züge des Originals und richtete sich ansonsten nach den geläufigen Stilformen seiner Zeit, so daß es aus diesem Grunde nicht leicht ist, das Urbild von dieser Fassung her genauer zu bestimmen. Für einige Abweichungen des großen Artemiskopfes lassen sich möglicherweise Erklärungen finden. So scheint die besonders flache Gesichtsbildung einmal durch die reliefhafte Gesamtkonzeption der Medaillons bedingt zu sein, zum anderen aber auch durch das verwendete knappe Werkstück, aus dem der Kopf gearbeitet wurde. Bedenkt man weiterhin, daß die Medaillons ziemlich hoch an den Wänden des Raumes VII angebracht gewesen sein müssen, was die starke Neigung der Köpfe nach vorn und die oft sehr zurückgedrängten Brustpar-

tien nahelegen, so erklärt sich auch die deutliche Verengung der Augenschlitze. Sieht der Betrachter den Artemiskopf nämlich von unten, so erscheinen die Augen auch hier weiter geöffnet. Unter den gleichen Voraussetzungen verliert auch die sehr kräftige Bildung des Kinns an Gewicht.

Zur originalen Haartracht des Vorbildes bietet der Kopf aus dem Heroon nur wenige Anhaltspunkte, da bei ihm nur das Stirnhaar und der das Gesicht abschließende vordere Teil des Haarwulstes erhalten sind. Dennoch läßt sich aufgrund des Verlaufs der Haarsträhnen über der Stirn und den Schläfen sowie wegen der schräg nach hinten ansteigenden Zurichtung oberhalb des Stirnhaares vermuten, daß der Kopf ursprünglich ebenfalls eine Haarschleife besessen hat.

Die beidseitig vom Scheitel ausgehenden Strähnen des Stirnhaares folgen zunächst der abfallenden Richtung des Stirngiebels. Während sie über der linken Schläfe von dem anschließenden gebauschten Haarwulst überschnitten werden, sind sie über der rechten Schläfe deutlich zurück- und aufwärtsgestrichen. Ein Aufnehmen des Stirnhaares zu einem Haarknoten über dem Scheitel scheint demnach durchaus möglich, zumal auch die schräg nach hinten ansteigende, fein gepickte Abarbeitung des oberen Stirnhaares für ein Aufnehmen des Haares spricht. Letztere beginnt etwa oberhalb des Stirnansatzes und endet seitlich über den Schläfen, wobei die aufwärtsgestrichenen Strähnen des Stirnhaares der rechten Kopfhälfte abgeschnitten werden. Daß diese bandartige Zurichtung andererseits aber auch für die Anbringung eines Diadems gedacht gewesen sein kann, ist nicht völlig auszuschließen, obgleich das Diadem üblicherweise nicht direkt über dem Stirnansatz und auf dem Stirnhaar getragen wird. Bei einem Kopf, der für einen tiefstehenden Betrachter gearbeitet wurde, könnte eine solche Lösung jedoch angebracht gewesen sein[28].

Der Vollständigkeit halber darf vielleicht noch eine späthellenistische Münze von Patrai mitherangezogen werden, deren genaues Prägedatum leider nicht gesichert ist[29]. Dargestellt ist ein

Frauenkopf im Profil von rechts. Er zeigt eine dem Istanbuler Köpfchen verwandte Frisur mit weit über das rechte Ohr bis zum Nackenschopf herabgeführtem Haarkranz, wenig vorgebauschtem Stirnhaar und mit leicht gewellten, flach aufliegenden Deckhaaren des Oberkopfes. Eine aufgebundene Haarschleife fehlt jedoch. An ihrer Stelle schmückt ein niedriges Diadem den Kopf.

In der Abgrenzung zum Gesicht und im Verlauf der Haarsträhnen stimmen die Frisuren beider Köpfe überein. Ausschlaggebend für eine mögliche Rückführung des Münzbildes auf das Laphriabild von Kalydon ist jedoch das in ganz ähnlicher Weise zugespitzte Gesichtsprofil mit seiner weit vorspringenden Nase und seinem leicht fliehenden Kinn. Hinzu kommt, daß der Kopf auf der Münze, der mitunter als Demeter- oder Aphroditebildnis gedeutet wurde, offenbar die Göttin Artemis darstellt, weil der als Schulterlocke mißverstandene Gegenstand im Nacken seiner Form nach eher als ein die Schulter überragender Köcher mit Deckelwulst und Deckelspitze verstanden werden kann. Ein Ohrgehänge, wie es die Münze zeigt, besaß auch der große Medaillonkopf von Kalydon, während sich für eine Halskette weder dort, noch am Istanbuler Kopf Anhaltspunkte finden. Solange die Datierung der Münze nicht gesichert ist, bleibt jedoch die Verbindung des Münzbildes mit dem Goldelfenbeinbild der Laphria sowie auch die Rekonstruktion der Originalvorlage mit einem Diadem reine Vermutung.

Die Statuette im Istanbuler Museum bietet leider den einzigen Weg zum Verständnis der Gesamtkomposition des verlorenen Werkes. Obgleich die Arbeit qualitativ sehr anspruchslos ist und vor allem in den Details nicht mehr auf ihre Zuverlässigkeit hin zu überprüfen ist, scheint sie doch wenigstens, was den Aufbau des Körpers und die Anlage des Gewandes betrifft, weit bessere Anhalte für eine stilistische und zeitliche Einordnung des Vorbildes zu geben als die beiden erhaltenen Köpfe. Denn gerade diese zeigen einen wenig ausgeprägten Stil, der eine genaue Bestimmung sehr schwierig macht.

Besonders aufschlußreich für den Aufbau der Figur ist das Stand-

motiv mit dem nach vorn und zur Seite gesetzten Spielbein, dessen Fuß ebenso wie der des Standbeines mit voller Sohle den Boden berührt. (Taf. I) Die Göttin steht auf dem straff emporgeführten rechten Bein, das linke ist mit abgespreiztem Oberschenkel und gebeugtem, aber kaum gelockerten Knie auswärts gestellt. Die Ferse des Spielbeines befindet sich etwa auf gleicher Höhe mit der Spitze des Standbeinfußes. Die Füße bilden dabei fast einen rechten Winkel.

Verfolgt man die Entwicklung dieses Standmotivs mit seinen verschiedenen Abwandlungen von der ersten Hälfte des 5. Jhs. an bis ins späte 4. Jh.v.Chr., so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß das gegenüber Werken des Strengen Stils weitaus freiere, spannungsreichere Stehen der Laphria das Einwirken polykletischer Kunst voraussetzt. Die nächsten Beispiele zum Stand der Göttin finden sich in der Tat auch erst unter den Werken der Polykletnachfolge, wie der Vergleich mit den Standspuren des Aiantides des Teisandros, des Apollodoros des Alypos vom Lysanderweihgeschenk in Delphi oder mit dem Diskobol des Naukydes beweist[30].

Im Unterschied zu vergleichbaren attischen Werken der Jahrhundertwende, wie z.B. dem Ares Borghese, dem Dresdner Zeus oder der Aphrodite Doria Pamfili[31], bei denen das Motiv des "Vortretens" eher im Sinne einer repräsentativen Haltung beruhigt erscheint, betonen diese Werke besonders den aktiven Charakter des Standes, indem nämlich beide Fersen fast in einer Linie hintereinander angeordnet sind, und das Spielbein energisch auswärtsgestellt ist. Beides verleiht der Figur einen deutlichen Bewegungs- und Richtungsakzent, welcher die an sich völlig ruhig stehende Gestalt zu einer bevorstehenden Handlung in Beziehung setzt. Die gleichen Eigenschaften weist auch der Stand der Laphriastatuette auf. Seine gegenüber dem Diskobol steifer und weniger dynamisch wirkende Form mag mit daher rühren, daß es sich hier um das Kultbild einer Göttin handelt, das zudem einer sicher späteren Stilstufe angehört. Zum anderen wird dieser Eindruck aber allem Anschein nach durch die vom römischen

Kopisten gewählte Hauptansicht noch gesteigert.

Diese mit der geraden Basisvorderkante festgeschriebene Hauptansicht der Statuette ist nämlich in vielerlei Hinsicht nicht überzeugend. So bleibt in dieser Ansicht die Bewegung des linken Armes völlig unklar. Unvermittelt stößt der Arm nach vorn. Von dem herabfallenden Mantel sind nur die äußerst monoton verlaufenden, umgeschlagenen Saumfalten zu erkennen. Die den Oberschenkel des Spielbeines nach außen rahmende Falte wird dabei zum größten Teil verdeckt. In der festgelegten Ansicht kommt weiterhin das Auswärts- und Vorstellen des Spielbeins sowie dessen beweglich mittragende Funktion, auf dem das Spannungsgefüge des Körpers hauptsächlich gründet, nur schwach zur Geltung. Die hier besonders vorherrschende Senkrechte des Spielbeinunterschenkels und des Mantels, durch welche die vordrängende Bewegung der Figur aufgefangen wird, gibt der Gestalt einen übertrieben stockenden Rhythmus. Zugleich bekommt die Figur in dieser Ansicht ein Übergewicht nach hinten. Im gleichen Sinne wirken sich auch die Schrägstellung des Standbeinfußes und der zurückgenommene, eingestützte Arm aus. Es besteht daher der begründete Verdacht, daß der nachbildende Künstler sowohl aus statischen Gründen als auch in dem Bestreben, möglichst viel Material einzusparen, die Originalvorlage insoweit verändert hat, als er die ursprünglich stärker nach außen führende Bewegung des linken Unterarmes und des Spielbeines zurücknahm, wobei er einen Verlust an Übersichtlichkeit in Kauf nahm[32].

Um bei der römischen Nachbildung eine einigermaßen befriedigende Hauptansicht zu gewinnen, ist es notwendig, die Statuette so weit zu drehen, daß der Standbeinfuß etwas weniger schräg auf den Beschauer gerichtet ist, die Beuge des Spielbeinknies sowie die den Oberschenkel abgrenzende Außenfalte deutlicher sichtbar werden und die Innenseite des Mantels mit ihren Bogenfalten einzusehen ist. Erst in dieser sich annähernd ergebenden Dreiviertelansicht werden die Bewegungsakzente, die Spannungsverhältnisse und die Räumlichkeit der Figur erfaßbar[33].

Vergleicht man daraufhin die Laphriastatuette mit dem Diskobol des Naukydes[34], so lassen sich außer dem ähnlichen Stand noch weitere Gemeinsamkeiten im Aufbau der Figur, in der Bewegung und in den Proportionen feststellen. Bei beiden Werken ist jeweils der angewinkelte Arm und seiner Bewegung nach auch der Kopf dem Spielbein zugeordnet, dem Standbein dagegen der nicht agierende, Ober- und Unterkörper bindende Arm, so daß sich der Gegensatz zwischen passiv festgelegtem Standbein und aktiv mittragendem Spielbein auch in der gesamten Figur widerspiegelt. Der Rumpf dreht sich leicht zur Spielbeinseite und vermittelt zwischen Ruhe und Bewegung. Zugleich wird mit dieser Drehbewegung das Körpergewicht gleichmäßiger auf beide Beine verteilt. Dieser, durch das Mittragen des Spielbeines annähernd erreichte Ausgleich zeigt sich besonders deutlich in dem nur geringen Ausbiegen der Standbeinhüfte und im Becken, dessen Linie aufgrund der sich in der Spielbeinhüfte anstauenden Kräfte fast waagerecht verläuft. Auch Brust und Schultern lösen sich kaum aus der strengen Bindung an die Horizontalachse.

In beiden Fällen scheint die Figur von der Standbeinseite über den Rumpf und die aktiv vordrängende Spielbeinseite schräg nach vorn in den Raum zu greifen. Doch wird diese Bewegung jedesmal durch eine Gegenbewegung im Unterarm und im mehr oder weniger steil aufgestellten Spielbeinunterschenkel aufgefangen und in die Figur zurückgeleitet; ein Gegenzug, der sich bei der Laphria zusätzlich noch darin äußert, daß der vom Unterarm herabfallende, schwere Mantel den Oberschenkel in seiner Bewegung zu behindern scheint, und die Hand den ehemals auf den Altarsockel gestützten Bogen leicht schräg gegen den Körper führt.

Obgleich beide Figuren deutliche Bewegungs- und Richtungsakzente besitzen, erscheinen sie nach außen hin in einer Haltung der Ruhe und Konzentration, wobei jedoch dem Ganzen mit dem Anstauen der Bewegungskräfte, die selbst auf der aktionsbetonten Spielbeinseite nicht zur Entfaltung gelangen, ein momentaner Zug gegeben ist. Die Bewegungen scheinen auf eine bevorstehende Handlung hinzuweisen[35]. Zwar bleibt diese Bewegung äußer-

lich immer nur als Möglichkeit faßbar, inhaltlich gewinnt sie jedoch einen für die Darstellung entscheidenden Aussagewert. Wie der Diskobol innerlich zu der ihm gemäßen athletischen Übung in Beziehung gesetzt ist, so kommt in dem aktiven Dastehen der Göttin das Einmalig-Persönliche ihrer Erscheinung, ihr innerer Bezug zu der ihr eigenen Tätigkeit des Jagens zum Ausdruck.

Obgleich der Vergleich mit dem Diskobol auch deutliche Unterschiede, vor allem in der Kopfhaltung sowie in der Intensität und Auswirkung der Bewegungskräfte offenbart, läßt sich allein schon aufgrund des allgemein übereinstimmenden Aufbaues beider Figuren, ihrer Räumlichkeit, ihres Gesamtrhythmus und ihres inhaltlichen Moments sagen, daß ihre Entstehungszeit nicht sehr weit auseinanderliegen kann. Das bestätigt auch ihre ähnliche Proportionierung. Bei beiden Werken wächst der Körper über schlanken, fast mageren Beinen mit langen Oberschenkeln auf. Die Tailleneinschnürung über dem festen Rumpfsockel ist weit nach oben versetzt[36]. Die Brustzone bildet ein gestauchtes Rechteck, in dem der Schwerpunkt der Figur liegt. Ähnliche Tendenzen zu gestreckten, schlanken Formen, wie sie bei der Artemis noch etwas stärker hervortreten, finden sich auch an anderen, dem Diskobol nahestehenden Werken der ersten Jahrhunderthälfte[37].

Von diesen erweist sich vor allem der Jüngling Capelli ("Hermes") trotz seines etwas anders modifizierten Standes als eine wenig spätere Vorstufe zur Artemisstatue[38]. Gegenüber dem Diskobol, dem eine kraftvoller und weiter ausgreifende Beinstellung den notwendigen Halt gibt, wird der Stand des Hermes ebenso wie der des Laphriabildes durch ein steileres Aufstellen des Spielbeines, eine ausgewogenere Gewichtsverteilung und eine strengere Einbindung in das hohe, schmale Format der Figur gesichert. Dies hat zur Folge, daß das Standmotiv beider Statuen weniger dynamisch, elastisch und spannungsreich erscheint als beim Diskobol, zumal dessen Standbeinknie leicht gebogen ist, und die Zehen seines Spielbeinfußes in den Boden zu greifen scheinen. Ähnlich wirkt sich auch die gestrecktere Haltung beider Figuren im Sinne einer Abschwächung des Spannungsgefüges innerhalb des Kör-

pers und einer Beruhigung der seitwärts und nach vorn drängenden Bewegung der Spielbeinseite aus.

Die Laphria entfernt sich jedoch noch einen Schritt weiter vom Werk des Naukydes als der Hermes, der nur wenige Jahre später als der Diskobol, etwa in den frühen 70-er Jahren, entstanden sein dürfte[39]. Sie gehört schon einer Zeit an, in der sich bereits die neue Ausgeglichenheit und statuarisch-beruhigte Beziehung zur Aktion durchgesetzt haben. Ihre Haltung ist noch gestreckter, ihre Bewegung noch stärker an die Körpermittelachse gebunden. Allein die Kopfwendung und der fast leicht aufwärts gerichtete Blick verleihen der Gestalt einen deutlichen Bewegungsakzent. Darin unterscheidet sich die Göttin erheblich vom Diskobol, dessen Körper allein durch Spannungskräfte gestrafft zu sein scheint, und dessen Kopf, der Richtung des angewinkelten Armes folgend, noch ganz in den Umriß der Gestalt einbezogen ist. Auch sonst läßt sich eine Verschiebung der Hauptakzente im Aufbau und in der Bewegung des Laphriabildes unschwer erkennen. Der Stand ist sehr eng gefaßt, das Spielbein noch steiler aufgestellt als beim Hermes und im Knie stärker akzentuiert, was den Eindruck einer gewissen agilen Leichtigkeit des Standes hervorruft, obgleich die mittragende Funktion des Spielbeines keineswegs aufgehoben ist, und die strenge, senkrechte Rahmung nicht durchbrochen wird. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch den Kontrast zwischen den stofflich abgestuften Gewändern und dem feingliedrigen Körperbau sowie durch die besondere Hervorhebung des hohen Schwerpunktes der Figur, der sowohl durch die Anlage des Gewandes als auch durch die vom rechten Ellenbogen, dem Gürtel und dem linken Unterarm gebildete Horizontale genau markiert wird. Gerade das Gewand spielt in diesem Fall eine gewichtige Rolle.

Kompositionell stellt die Laphria eine völlig ausgewogene und bewußt streng gegliederte Gestalt dar. Das vorgesetzte Spielbein findet sein Gegengewicht in dem seitwärts eingewinkelten, rechten Arm, dessen Unterarm wiederum mit dem Spielbeinoberschenkel korrespondiert. Entsprechend antwortet der linke Ober-

arm und die Mantelsenkrechte dem steil aufgeführten Standbein. Das Ausstellen des Spielbeinfußes bewirkt eine fast gleichwinklige Fußschräge des rechten Beines. Zusätzlich wird die Standfestigkeit der Figur noch durch die zusammenhaltende Umrahmung des nur scheinbar tiefenräumlich angeordneten Beiwerks verstärkt. Der seitlich hockende Hund dient als ausgleichender Widerpart zum Spielbein. Die Bogen-Altarstütze, die die Komposition zur anderen Seite hin abschließt, nimmt die Standbeinsenkrechte wieder auf. Auch die Arme sind aufeinander bewegungsmäßig abgestimmt.

Geben der Diskobol und der Hermes Capelli nur ungefähr eine obere Grenze des Zeitraumes an, in dem das Urbild der Laphria entstanden sein dürfte, so läßt sich das Werk aufgrund seiner engen Beziehungen zu einigen Werken der Folgezeit noch etwas genauer bestimmen. Was nämlich die Laphria deutlich von den beiden Statuen des ersten Jahrhundertviertels abrückt, verbindet sie mit einer Reihe von Werken, die erst nach der Bauplastik des epidaurischen Asklepieions entstanden sind[40]. Von diesen lassen sich vor allem Statuen wie der Herakles Kopenhagen, die Leda des Timotheos, die Aphrodite von Knidos und der Herakles Landsdowne zum Vergleich heranziehen[41]. Trotz zahlreicher thematisch bedingter und auch gradueller Unterschiede dieser Werke zur Artemis, finden sich bei jenen jedoch entscheidende Gemeinsamkeiten wieder, die auf einen näheren zeitstilistischen Zusammenhang hindeuten. Die wichtigste Gemeinsamkeit liegt in der Art, wie sich die Figur, angeregt durch die Kopfhaltung und die Ausrichtung des Blicks, nach außen hin öffnet. Durch sie erhält der Kopf ein stärkeres Eigengewicht im Aufbau des Körpers als früher. Denn, anders als bei vergleichbaren Werken der vorangehenden Zeit, durchbricht der hier jeweils zur Spielbeinseite herausgewendete und zudem aufrecht getragene Kopf den geschlossenen Gestaltrhythmus der Figur und erschließt für sie eine neue räumliche Dimension.

Mit dem Herauswenden des Kopfes ist darüberhinaus eine Ausdrucksform gefunden worden, die - je nachdem - den Erscheinungscharak-

ter einer Gottheit oder heroische Entrückung in einem weit gesteigerten Maße deutlich werden läßt, als dies früher möglich war. In ein derart artikuliertes Bild der Göttin fügt sich auch besonders sinnvoll der Altar, der auf die Überörtlichkeit der göttlichen Erscheinung hinweist.

Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, steht die Laphria sicherlich am Anfang der oben genannten Statuenreihe, obgleich nicht auszuschließen ist, daß ihre offensichtlich sehr konservativ eingestellten Verfertiger der allgemeinen Entwicklung nur sehr zögernd und daher erst relativ spät gefolgt sind. Für ein früheres Datum sprechen vor allem die strenge Achsengebundenheit der Statue, die fast schwingungslose Formgebung des Körpers und das weniger entschieden vorgetragene Sich-Öffnen der Figur. Dadurch wirkt die Artemis innerlich und äußerlich insgesamt ruhiger und geschlossener. Von einer intendierten Drehbewegung des Körpers, wie sie sich bei den zuletzt verglichenen Werken bemerkbar macht, ist hier kaum etwas zu verspüren. Das linke Armmotiv löst sich noch nicht so frei vom Körper, und der dem Herakles Landsdowne vergleichbare Stand erinnert noch unmittelbar an das gehemmte und eckige Stehen des Hermes Capelli. Als nahe zeitliche Parallele für die Artemis bietet sich da schon eher die Athena des attischen Urkundenreliefs von 362/61 an, welcher die Laphria auch im Grad der Festigung und Rundung des Körpers sowie in der steil aufgerichteten Haltung näher steht[42]. Bei den bisher durchgeführten Vergleichen zum Aufbau der Figur müssen jedoch wegen der offenkundigen Tendenz des Kopisten zu einer stereometrischen Zusammenfassung des Vorbildes entsprechende Einschränkungen gemacht werden.

Obwohl das Verhältnis der beiden Kopfnachbildungen zu ihrem gemeinsamen Vorbild problematisch bleibt, und ihr Aussagewert für das Original kaum richtig einzuschätzen ist, soll hier trotzdem versucht werden, das Laphriabild auch nach den uns überlieferten allgemeinen Zügen des Kopfes zeitstilistisch einzuordnen. Dabei soll vom Istanbuler Köpfchen als der eindeutig gesicherten und vollständig erhaltenen Nachbildung ausgegangen werden. (Taf. I-III)

Sowohl der Aufbau des Kopfes, sein kräftiges Oval und die einfachen, großflächigen Formen des Gesichts als auch das leicht vorspringende Profil sowie der spitzgieblige Haarwulst über der Stirn und die Haaranlage insgesamt erinnern am ehesten an Werke, die um die Mitte des 4. Jhs.v.Chr. entstanden sind. Zum Vergleich bietet sich der Kopf der Silenis an, deren Frisur in ganz ähnlicher Weise die hohe Stirn und die Schläfen dreieckig eingrenzt und die Ohren halb überdeckt[43]. Ihr gegenüber scheint der Artemiskopf jedoch noch einer wenig früheren Stilstufe anzugehören, worauf besonders die betonte Axialität des Gesichts, die straffere Führung des Gesichtsovals und das fester gefügte Untergesicht hinweisen. Auch wirkt die Rahmung des Gesichts noch einen Grad strenger als dort. Ebenso spricht der Vergleich mit dem Kopf der Aphrodite von Knidos für ein früheres Datum der Laphria. Das straffe, eng aufeinanderbezogene Gefüge von Schädelbau und Haut-Muskelschichten beim Artemiskopf läßt noch keine so weitgehende Differenzierung der Einzelteile erkennen wie dort[44]. Die Haarsträhnen sind noch längst nicht so verfeinert und aufgelockert. Noch einen Schritt weiter entfernt sich ein nur zur Hälfte erhaltener, weiblicher Kopf aus dem Heiligtum der Athena Alea von Tegea, der etwa in den 4o-er Jahren entstanden ist[45]. Sein der Laphria ähnlich strukturiertes Gesicht, seine verwandte Formensprache und seine Frisur machen den Vergleich deshalb so wichtig, weil der Tegeakopf sehr wahrscheinlich einer peloponnesischen Werkstatt entstammt und mit seiner Ähnlichkeit zum Artemiskopf den für das Laphriabild vermuteten künstlerischen Umkreis bestätigen kann. Ungeachtet dessen lassen sich auch hier deutlich jüngere Züge nicht verkennen, so in der Lockerung und Gliederung des Haares, den tiefer liegenden und fleischiger gerundeten Brauen, den kleinteiliger gewölbten Einzelformen des Gesichts und in der stärkeren Individualität und dem weniger distanten Ausdruck des Kopfes. Nach diesen Vergleichen scheint sich somit für das Laphriabild ebenfalls ein Datum etwa in den mittleren 6o-er Jahren abzuzeichnen. Jedenfalls stellt der Laphriakopf in der Differenzierung seiner Einzelteile, dem spitzen dreieckigen Haaransatz und in dem freier bewegten Haar eine zeitlich jüngere Stufe

dar als die Köpfe des Asklepieion von Epidauros[46].

Der Frisur mit aufgebundener "Haarschleife" begegnet man in der Großplastik zwar erst ab dem 3. Viertel des 4. Jhs.v.Chr. als einer vornehmlich in attischen Werkstätten beliebten Mode[47], - selbst auf Vasenbildern erscheint sie nicht vor der Jahrhundertmitte -, doch dürfte dies kein wesentlicher Hinderungsgrund für die vorgeschlagene Datierung des Laphriabildes sein. Es gibt jedoch zumindest einen Beleg, nach dem diese Haartracht bereits in der ersten Hälfte des 4. Jhs.v.Chr. eine Art Vorform besessen hat. Auf einem Stater des Achaiischen Bundes aus dem Jahrzehnt 37o auf 36o v.Chr. erscheint nämlich ein weiblicher Kopf mit einer der Artemis auch sonst vergleichbaren Haaranordnung[47a]. Der zumeist auf Demeter Panachaia gedeutete Kopf zeigt einen von der Kopfkalotte abgesetzten, rings um den Kopf gelegten Haarwulst, von dem aus oberhalb der Schläfen einige Strähnen hochgenommen und auf der Kuppe des Schädels verknotet sind. Die Enden des aufgebundenen Haares legen sich in einzelnen Locken frei über die Schädelkalotte. Daß es sich beim Artemisköpfchen ebenfalls nicht um eine echte Haarschleife handeln kann, sondern um eine als künstlerische Vorform anzusprechende Bildung, macht erst der Vergleich mit dem Münzbild deutlich. Beim Istanbuler Köpfchen enden die aufgebundenen Haare in einwärtsgedrehten Locken und scheinen nur deshalb dem Betrachter eine Fortsetzung des Haares nach Art einer Haarschleife zu suggerieren. Anders als bei der Istanbuler Statuette werden bei dem Kopf auf der Münze die Haarsträhnen erst oberhalb der Schläfen zum Oberkopf aufgenommen. Dies müßte ursprünglich ebenso für die Originalvorlage des Artemiskopfes zu fordern sein, zumal auch beim Istanbuler Köpfchen die Anlage des Stirnhaares auf ein mehr seitliches Aufnehmen der Haare hinzuweisen scheint. Während beim Kopf auf der Münze das Nackenhaar oberhalb des Haarwulstes zu einem Knoten zusammengefaßt ist, liegt der schleifenförmig abgebundene Schopf der Artemis direkt über dem Nacken. Diese Art Nackenknoten findet sich in ähnlicher Form auch bei der etwas später entstandenen Dresdener Artemis wieder[48].

Es scheint kein Zufall zu sein, daß der Frauenkopf auf der achaiischen Münze eine der Artemis unmittelbar vergleichbare Frisur trägt. Vielleicht ist sogar aufgrund der offenkundigen Gemeinsamkeiten der Schluß erlaubt, daß das Vorbild des Münzbildes in demselben Künstleratelier entstanden ist wie die Artemis Laphria von Kalydon. B. V. Head hat bei der Deutung des Münzbildes sogar erwogen, ob es sich hierbei nicht um eine Darstellung der Artemis Laphria (von Patrai?) handeln könnte[49].

Noch eindeutiger als der Kopf läßt sich die Arbeit des Gewandes der Artemis im zweiten Viertel des 4. Jhs. verstehen. Auf der einen Seite erweist es die Laphria zwar als ein Werk, das noch Formen des Reichen Stils bewahrt, wie der Vergleich mit einem Torso der Nikebalustrade zu erkennen gibt[50]. Auf der anderen Seite zeigt es aber ebenso klar die Unterschiede, welche die Artemis als eine Schöpfung des fortgeschrittenen 4. Jhs. charakterisieren. An die Stelle einer schönlinigen, dynamisch fließenden Faltenbildung ist eine solche von weitaus stofflicherer, stärker gewölbter und dichter zusammengefaßter Art getreten. Hier ist eine Stufe der Gewandbehandlung auf dem Wege zu einer vornehmlich das Volumen des Körpers hervorhebenden Kunstentwicklung erreicht, die schon über die epidaurischen Skulpturen hinausgeht[51]. Wie der Vergleich mit der reitenden Amazone des Westgiebels lehrt, haben die Falten an stofflicher Substanz und Dichte zugenommen[52]. Der Peplos der Artemis ist stofflich als Masse aufgefaßt und oberflächig durch Licht-Schattenwerte, Faltenknicke und Interpolation von kleinen Fältchen unruhiger gestaltet. Die weich und wulstig ausgezogenen Falten liegen schwer auf dem Körper oder stauen sich dicht über ihm und dämpfen seine Konturen.

In dem Bestreben, die Rundung des Leibes durch Wölbung und Zusammenschluß der Gewandformen zu gestalten, steht die Laphria der Athena des Urkundenreliefs von 362/61 und der Silenis schon recht nahe[53]. Bei ihnen kündigt sich jedoch, wie noch deutlicher bei der etwas späteren, knieenden Amazone vom Maussolleionfries[54], schon die Tendenz zu einer allmählichen Versteifung

und teilweisen Erstarrung der Formen an. Die Artemis eines Votivreliefs im Museo Barracco scheint dagegen der Laphria zeitlich etwas voranzustehen[55]. Denn bei ihr findet sich noch nicht die sehr hoch gerückte Gürtung und die Gewandfalten, vor allem die sich nach unten verbreiternden, die Hüfte übergreifenden Falten des Überfalls, betonen noch nicht in dem gleichen Maße wie dort das Rundvolumen des Körpers.

Bezeichnend für die zeitliche Stellung der Laphria ist auch das Eigengewicht, das der Mantel in der gesamten Komposition besitzt. Zusammen mit dem gestrafften Ärmel des Untergewandes hinterfängt er als dicht zusammengeschobene, schwere Masse die Figur. Dabei bildet er nicht nur einen eigenen plastischen Körper, sondern verfügt auch über eine Art von Eigenleben. Während die Stoffbehandlung und die räumliche Bedeutung des Mantels der Artemis auf die Leda des Timotheos vorausweisen, erinnert der vom linken Arm herabfallende Mantelteil mit seinen durchhängenden Bogenfalten motivisch an vergleichbare Mantelpartien auf Grab- und Votivreliefs des zweiten Jahrhundertviertels[56].

Erweist sich die Laphria in ihrer Gewandgebung einerseits als das Werk einer retrospektiven, konservativen Kunstgesinnung, die vielleicht damit zu erklären ist, daß es sich hier um ein ehrwürdiges Kultbild handelt oder um ein Werk, dessen Künstler noch einer älteren Werkstattradition angehören, so zeigt sich andererseits bei der Gegenüberstellung mit attischen Werken, daß die Statue vermutlich einer der Polykletschule verpflichteten Kunstrichung angehört. Denn sowohl die bewußte Kontrastierung der Gewänder als auch die den Körper betont tektonisch und funktionell gliedernde Anlage des Peplos, - vor allem die strenge Unterteilung in einzelne, formal voneinander unterschiedene Geschosse und die gradlinige Isolierung der Spielbeinseite nach außen hin durch den senkrechten Mantelsturz -, lassen sich als polykletisches Erbe verstehen[57].

In den peloponnesischen Kunstbereich und in die 6o-er Jahre führt auch der Vergleich mit einem Grabrelief in München[58].

Der Hund auf dem Relief, dessen nichtattische Form mehrmals schon hervorgehoben worden ist, erinnert in bemerkenswerter Weise an das der Artemis beigegebene Tier[59]. Außer dem in seiner Haltung, seiner Stellung und in der Ausführung sehr ähnlichen Hund weist auch der Kopf des Verstorbenen eine der Laphria sehr verwandte Struktur auf. Da die Darstellung des nackt auf einem Felsen sitzenden Toten seine nächste Entsprechung in dem auf arkadischen Bundesmünzen der 6o-er Jahre erscheinenden Pan findet, darf dieser äußere Zusammenhang mit Recht als Hinweis auf die peloponnesische Herkunft des Reliefs verstanden werden[6o]. Damit ergibt sich auch für die Laphria ein möglicher Anhalt.

Nach der Gesamtkonzeption des Werkes zu urteilen, läßt sich die Gestaltungsweise, die dem Laphriabild zugrunde liegt, ebenso für das Jahrzehnt von 37o auf 36o nachweisen und die peloponnesische Herkunft der Statue weiter sichern. Eine ganz ähnliche kompositionelle Anordnung nämlich, bei welcher die Figur und das Beiwerk eine Art Gruppe bilden, läßt sich nach den erhaltenen Standspuren für zwei Werke erschließen, die aufgrund historischer Überlegungen in der Zeit von 37o auf 36o entstanden sein müssen. Es handelt sich um den Herakles vom Argiverweihgeschenk und um den Apheidas vom Arkaderweihgeschenk in Delphi, die laut Inschrift von Antiphanes aus Argos geschaffen worden sind[61]. Beide Anatheme müssen bald nach 369/8 aus Anlaß siegreich beendeter Feldzüge der Arkader und Argiver gegen Sparta in Auftrag gegeben und vermutlich vor 362 aufgestellt worden sein[62]. Der Herakles und der Apheidas erinnern sowohl im Stand mit vorgesetztem Spielbein und voll aufgesetzten Fußsohlen als auch in ihrem Beiwerk unmittelbar an die Laphriastatue[63]. Neben ihrem Standbein befand sich jeweils ein Tier, dessen Vorderpfoten die Schräge des Standbeinfußes nach vorne verlängerten[64]. Zur Linken waren ihnen etwa auf Höhe der Fußspitze ein oder zwei Gegenstände zugeordnet, die ähnlich wie die Altar-Bogenstütze der Laphria die Figur auch zu dieser Seite hin abschlossen. Hier wie dort ergibt sich damit aus der Anordnung von Tier, Figur und Gerät ein gleicher, bogenförmiger Zusammenschluß, bei dem

jedesmal die Figur die Mitte einnimmt und einen Hintergrund für die tiefenräumlich gestaltete Komposition erschließt. Mit der Schrägstellung des Tieres und der ihr antwortenden Abfolge von Gegenstand und seitwärts gestelltem Spielbein gewinnt die Komposition eine bruchlos in die Tiefe überleitende Gestaltung. Ähnliche Versuche, das althergebrachte Schema einer flächigen Schichtenstafflung zu überwinden, lassen sich auch in der Reliefkunst der beiden letzten Jahrzehnte vor der Jahrhundertmitte beobachten[65]. Daß andererseits beim Herakles und Apheidas die gleichen kompositionellen Mittel wie bei der Laphria verwendet worden sind, und daß bei den drei Figuren die gleiche Vorliebe für eine gewisse erzählerische Ausbreitung des Motivs sowie für eine Charakterisierung der Figur durch Bewegungen und Attribute nach außen hin offenbar wird, kann kaum auf einem reinen Zufall beruhen. Vielmehr liegt der Schluß nahe, daß die Künstler der Laphria dem gleichen Kunstkreis zuzurechnen sind wie Antiphanes von Argos, der ebenso wie Naukydes der zweiten Schülergeneration nach Polyklet angehörte[66]. In diesem Zusammenhang läßt sich auch mit einiger Sicherheit das durch Pausanias verursachte Datierungsproblem des kalydonischen Goldelfenbeinbildes der Laphria lösen.

Die hier aufgrund rein stilistischer Kriterien vorgeschlagene Datierung des vorliegenden Laphriabildes in die mittleren 6o-er Jahre des 4. Jhs. widerspricht eindeutig der von Pausanias überlieferten Entstehungszeit des Laphriakultbildes des Menaichmos und Soidas. Demnach müßte entweder die durch Pausanias erschlossene Entstehungszeit des Kultbildes auf einem Irrtum beruhen, oder aber die hier besprochene Statue dürfte nicht das gesuchte Werk der naupaktischen Künstler sein. Gegen die zweite Möglichkeit spricht die bildliche Überlieferung und die Überlegung, daß es kaum zu verstehen wäre, wenn auf den patraiischen Münzen ein anderes Laphriabild dargestellt sei als das vom Hauptsitz des Laphriakultes stammende, überaus kostbare und darüber hinaus die Stadt Patrai besonders auszeichnende Goldelfenbeinbild von Kalydon. Andererseits wäre auch kaum zu erklären, warum der nachbildende Künstler der Artemisbüste vom kaly-

donischen Heroon bei der Darstellung der örtlichen Hauptgottheit auf ein anderes Vorbild als auf das Kultbild zurückgegriffen hätte. Demgegenüber scheint die Möglichkeit, daß Pausanias ein Fehler unterlaufen ist, viel wahrscheinlicher. In der antiken Literatur finden sich nämlich jeweils zwei Künstler mit dem Namen Kanachos und Kalon[67]. Plinius[68] erwähnt unter den Künstlern der 95. Olympiade (4oo-397 v.Chr.) einen Kanachos, der sehr wahrscheinlich mit dem Künstler gleichen Namens aus Sikyon identisch ist, den Pausanias einen Schüler Polyklets nennt[69]. Der zweite Kalon (in der Schreibweise von Kallon Nr.1 unterschieden), der auch dem ausgehenden 5. Jh. angehört und ebenfalls dem Pausanias bekannt war, stammt jedoch nicht aus Aegina, sondern aus Elis[70]. Es liegt daher die Vermutung nahe, daß Pausanias Kalon von Elis irrtümlicherweise mit Kallon von Aegina verwechselt hat, ein Fehler, der leicht bei der Niederschrift des Textes entstanden sein könnte. Ersetzt man Kallon von Aegina durch Kalon von Elis, so stimmen die weiteren Angaben des Pausanias sehr gut mit dem vorgelegten stilistischen Ergebnis überein. Denn Kanachos II von Sikyon und Kalon von Elis haben etwa gleichzeitig gelebt, und die naupaktischen Künstler können ohne Schwierigkeit jüngere Zeitgenossen dieser beiden genannt werden.

Ferner ist noch bemerkenswert, daß Plinius[71] einen Erzgießer Menaichmos erwähnt, der über seine Kunst geschrieben hat, und der ein Stierkalb geschaffen hat, das, in die Kniee gezwungen, den Nacken nach hinten beugte[72]. Obgleich weder die Schaffenszeit noch die Herkunft dieses Künstlers genannt werden, erscheint es nach der vorgeschlagenen Kombination durchaus möglich, daß dieser Menaichmos mit dem aus Naupaktos identisch ist. Sowohl die Schriftstellerei des Künstlers als auch das gerade gegen Ende des 5. Jhs.v.Chr. besonders häufig auftretende Motiv des zum Opfer niedergedrückten Stierkalbes ließen sich gut mit Menaichmos von Naupaktos verbinden.

Eine nicht weniger gewichtige Bestätigung der neuen Datierung des Kultbildes liefert auch die Baugeschichte des kalydonischen

Laphriaheiligtums. E. Dyggve brachte die Errichtung des Goldelfenbeinbildes zeitlich mit der Ausbesserung oder Modernisierung des kleinen archaischen Artemistempels B2 (gegen Ende des 6. oder Anfang des 5. Jhs.) in Zusammenhang[73]. Viel sinnvoller erscheint es dagegen, das Kultbild mit der Aufführung des neuen, großen Artemistempels B3 in Verbindung zu bringen, der nach Ausweis der erhaltenen Bauelemente in der ersten Hälfte des 4. Jhs. entstanden ist[74].

Den tatsächlichen Grund für den Bau des neuen Tempels kennen wir zwar nicht, jedoch ist anzunehmen, daß der alte Tempel und mit ihm auch das alte Kultbild während der zahllosen Kriegswirren des 5. Jhs. und auch noch des frühen 4. Jhs. zu Schaden gekommen waren, und daß erst in den darauf folgenden, friedlicheren Zeiten der Beschluß zur Errichtung eines neuen, größeren Tempels und eines neuen Kultbildes gefaßt wurde[75]. Zwei entscheidende Ereignisse in der Geschichte Kalydons können unabhängig voneinander den besonderen Anlaß zur Errichtung des Tempels und des Goldelfenbeinbildes gegeben haben. Als erstes bietet sich der durch Sparta erzwungene Friedensschluß zwischen Akarnanien und Ätolien von 390/89 an. Etwa zur gleichen Zeit wurde Kalydon in den Staatsverband der Achaier aufgenommen und geriet damit in Abhängigkeit von Sparta[76]. Nach Dyggve ist es "gut denkbar, dass der Friedensschluss den Wunsch aufkommen liess, die Wohnung der kalydonischen Hauptgöttin zu vergrössern und zu modernisieren"[77]. Offiziell wurde Kalydon zwar in der Folgezeit ein Verbündeter Spartas genannt, doch faktisch als untertänige Stadt behandelt. Es ist daher sehr zweifelhaft, ob die finanziellen Mittel der Stadt zu jener Zeit ausgereicht haben, ein solches Vorhaben wie den Bau eines peripteralen Tempels dorischer Ordnung mit 6 mal 13 Säulen auszuführen. Günstiger stellt sich die Situation geraume Zeit später nach der Schlacht von Leuktra dar, nach der Kalydon ätolisch wurde[78]. In eben dieser Zeit muß auch der Zusammenschluß der ätolischen Stammeseinheit zum Ätolischen Bund erfolgt sein. Das aufkommende Eigenverständnis und die daraus resultierende, politische Aktivierung sowie Machtentfaltung Ätoliens seit 371 haben si-

cher einen weit besseren Grund abgegeben und auch die nötigen Geldmittel aufkommen lassen, das altätolische Heiligtum der Laphria neu zu errichten[79]. Unter der Voraussetzung, daß in den frühen 6o-er Jahren mit dem Bau des großen Artemistempels begonnen wurde, kann das Kultbild der Laphria, das in der vorliegenden Arbeit bildlich erschlossen werden konnte, in den frühen 6o-er Jahren des 4. Jhs.v.Chr. in Auftrag gegeben und bereits im letzten Drittel dieses Jahrzehntes aufgestellt worden sein, was sich überaus gut mit dem Stil des überlieferten Laphriabildes des Menaichmos und Soidas decken würde.

II. Die hellenistischen Nachbildungen des Laphriatyps

Die Statue der kalydonischen Laphria wurde nicht nur deshalb so ausführlich behandelt, weil mit der Istanbuler Statuette eines der wenigen, uns bekannten und zugleich bedeutenden Werke des nordwestlichen Griechenlands greifbar geworden ist, sondern auch deswegen, weil sich mit ihr eine ganze Anzahl späterer Artemisdarstellungen verbinden lassen. Zu diesen zählen vor allem die von C. Anti gesammelten Statuetten, von denen er einige fälschlicherweise mit der auf den patraiischen Münzen dargestellten Laphria direkt in Verbindung bringt, und schließlich auch die von Pausanias erwähnte Laphriastatue des Damophon von Messene[80]. Darüberhinaus rechtfertigt sich die sehr eingehende Behandlung auch wegen der besonderen Aufschlüsse, die sich mit dieser Betrachtung erst für die zu verschiedenen Zeiten entstandenen und zum Teil stark veränderten Laphriadarstellungen gewinnen lassen. Der Behandlung dieser Werke muß jedoch zunächst eine allgemeine Betrachtung der wichtigsten Veränderung gegenüber dem kalydonischen Kultbild vorangestellt werden.

Im Unterschied zu denjenigen Werken klassischer Kunst, die sich mehr oder weniger frei an einen festgeprägten Typ anlehnen, sich dabei jedoch trotz motivischer Veränderungen, stilistischer Fortentwicklung und neuer inhaltlicher Ausdeutung nicht allzu weit von der Idealität ihrer Vorlage entfernen, zeigen die hier behandelten Laphrianachbildungen ein völlig anders geartetes Verhältnis zu ihrem gemeinsamen Urbild. Ihre Anlehnung bleibt ganz auf das äußerlich vorgegebene Schema beschränkt, während sie inhaltlich kaum noch etwas mit dem klassischen Laphriabild gemein haben. Von der Würde, Strenge und dem mythischen Gehalt des kalydonischen Götterbildes, von seiner sachlichen und angemessenen Charakterisierung ist hier nichts mehr zu spüren, so daß diese Darstellungen schon allein nach ihrem inhaltlichen Moment einer anderen Kunstepoche angehören müssen. Das äußere Motiv der Statuetten, die Beinstellung, die Führung der Arme, der Bogen in der Hand des angewinkelten, linken Armes

und die Kopfwendung bezeugen ohne Zweifel eine Anlehnung an das im Vorangehenden erschlossene Urbild der Laphria, wobei jedoch so entscheidende Veränderungen wie z.B. die Mantelgürtung und die seitliche Stütze deutlich machen, daß sich die Statuetten nicht direkt auf das kalydonische Kultbild zurückführen lassen, sondern auf zumindest zwei bedeutende Zwischenschöpfungen, von denen eine möglicherweise bereits im ersten Drittel des 3. Jhs. v.Chr. entstanden ist. In diese Epoche des Übergangs verweisen nämlich insbesondere die Stütze, die nach der Art ihrer Verwendung, ihrer funktionellen und thematischen Bedeutung noch an spätlysippische Werke erinnert, und die Anlage der um den Leib geschnürten Mantelrolle. Die zweite, spätere Fassung scheint dagegen erst dem Späthellenismus anzugehören.

Neben einer allgemeinen Steigerung der Formenvielfalt bei den Statuetten fallen vor allem zwei wesentliche Veränderungen gegenüber dem Kultbild von Kalydon ins Gewicht. Alle im folgenden angeführten Statuetten besitzen an Stelle der Bogen-Altarstütze eine Baum- oder Pfeilerstütze, die sich jedoch anders als die Stütze dort weiter seitlich neben oder auch seitlich zurückversetzt hinter der Figur befindet. Weiterhin ist ihnen allen gemeinsam, daß sich die Gestalt zur Stütze neigt, sich an sie lehnt oder sich auf sie stützt. Thematisch sind diese Darstellungen damit in eine völlig andere Sphäre gerückt, als sie beim Kultbild von Kalydon offenbar wird. Hier handelt es sich um Bilder der ausruhenden, einer Stütze bedürfenden Jägerin, die jedoch, innerlich gespannt, schon nach ihrem nächsten Ziel Ausschau hält, was insbesondere durch die Kopfhaltung und den leicht beweglichen Stand zum Ausdruck gebracht wird. Bezeichnend ist, daß zumindest in zwei Fällen das schon vorher erlegte Wild mitdargestellt wird[81]. Eine solche erzählerische Ausbreitung, die ganz offensichtlich nur zur Fixierung der augenblicklichen Situation der Göttin zwischen Ruhe und Bewegung dient, ist der klassischen Statue ebenso fremd wie die unentschiedene Haltung der Statuetten, die nichts mehr von dem Selbstbewußtsein und dem klassischen Ideal der olympischen Artemis spüren lassen.

Die zweite tiefgreifende Veränderung betrifft das Mantelmotiv. Statt eines von der linken Schulter herabfallenden, schweren Mantels zeigen die Statuetten in überwiegender Mehrzahl eine kunstvoll um den Leib gegürtete Mantelrolle. Dieses Motiv ist keine neue Erfindung. Vereinzelt findet es sich schon bei Kriegern auf Vasenbildern des 5. Jhs.v.Chr. und später bei der Artemis von Versailles[82]. Ungeachtet der Unterschiede, wie die Mantelrolle im Einzelfall umgelegt ist, geht hier jedoch vom Mantelmotiv eine völlig andere Wirkung aus als dort. Denn im Gegensatz zum Mantel der kalydonischen Laphria und der Mantelgürtung der erwähnten frühen Beispiele, deren Anlage sich jeweils rein sachlich wie auch als eine der Darstellung angemessene Form erklären läßt, gilt dies hier offensichtlich nicht. Bei den vorstürmenden Kriegern der oben genannten Vasen und der eilenden Göttin besitzt die Mantelgürtung zunächst einen praktischen Sinn, indem sie nämlich der Gestalt die notwendige Bewegungsfreiheit beim Lauf ermöglicht. Weiterhin ist sie jeweils als ein stilistisches Mittel verstanden, mit dem die Bewegung des Körpers noch zusätzlich unterstrichen werden soll. Die Statuetten stellen die Göttin dagegen in Ruhestellung dar, so daß sich hier das Mantelmotiv nicht unmittelbar als ein zweckdienliches Arrangement für einen bestimmten, dargestellten Vorgang begründen läßt. Vielmehr soll der Mantel hier offensichtlich die Vorstellung von Bewegung suggerieren. Damit ergibt sich ein ähnlicher, innerer Zwiespalt für die Gestalt, wie er sich schon aus der ruhigen Körperhaltung und dem unruhig aufgeworfenen Gesicht ablesen läßt. Der Bedeutungsgehalt des Mantelmotivs widerspricht dem Aussagegehalt des auf eine Stütze gelehnten Körpers. Beide Elemente fügen somit dem Bild der Laphria einen der Kultstatue von Kalydon wesensfremden, über den Inhalt der Darstellung hinausgehenden Sinn zu. Hinzu kommt, daß das Mantelmotiv der Statuetten auch als stilistisches Formmittel hier jeweils eine andere Wertigkeit besitzt als der vergleichbare Mantel der dem Kultbild der Laphria zeitlich am nächsten stehenden Artemis von Versailles. Denn seine Wirkung beruht jetzt vorwiegend auf der Verselbständigung seiner Einzelformen gegenüber dem Körper, seiner teilweise sehr gekünstelten Gestaltung und dekorativen Ausbreitung. Die Man-

telrolle der Statuetten zielt damit mehr auf den Augeneindruck als auf eine körperhafte Gestaltung der Figur.

Für die relativ späte Berühmtheit des Laphriabildes und für die Tatsache, daß offensichtlich nicht das kalydonische Kultbild selbst, sondern spätere Nachbildungen den zahlreichen Statuetten als Vorbild gedient haben, findet sich möglicherweise auch eine historische Erklärung. Es ist nämlich sehr wahrscheinlich, daß erst mit der allmählichen Machtentfaltung des Ätolischen Bundes im 3. Jh.v.Chr., insbesondere mit dem Beginn der ätolischen Herrschaft über Delphi (seit 291 v.Chr.), der Laphriakult auch in anderen griechischen Landschaften an Einfluß gewonnen hat[83]. Erst seit dieser Zeit kann man mit einer Zunahme von Nachbildungen des Laphriakultbildes rechnen[84]. In der Geschichte bietet sich ein herausragendes Ereignis an, das den Anlaß zur Weihung einer möglicherweise später sehr berühmten Statue der ätolischen Göttin in Delphi gegeben hat. Im Jahre 279 v.Chr. besiegte nämlich ein unter ätolischer Führung stehendes griechisches Heer die gegen Delphi vordringenden Kelten. Mit diesem für ganz Griechenland bedeutenden Sieg erwarben sich die Ätoler den Ruf "Retter Griechenlands"[85]. Als Dank für diesen Sieg liessen sie eine ganze Anzahl von Statuen in Delphi aufstellen, unter denen sich auch nach Auskunft des Pausanias[86] eine Statue der Artemis befand. Es erscheint durchaus möglich, daß diese Weihung das kalydonische Kultbild der Laphria zum Vorbild hatte. Andererseits ist auch in dieser Zeit an die Errichtung eines Laphriakultbildes in Delphi selbst zu denken, da ein Artemisfest zu Ehren der Laphria mehrfach bezeugt ist[87]. Über das Alter des Laphriakultes in Delphi ist zwar nichts bekannt, er wurde jedoch sehr wahrscheinlich erst gleichzeitig mit der ätolischen Machtübernahme in Delphi allgemein verbindlich eingeführt, so daß aufgrund der offiziellen Einführung des Kultes oder in Verbindung mit den Ereignissen von 279 die Weihung eines Kultbildes der Göttin durchaus möglich erscheint[88]. Solange sich aber keine festen Anhaltspunkte für diese Vermutung finden lassen, müssen derartige Überlegungen bei der Behandlung der Nachbildungen des klassischen Götterbildes der Laphria zurückgestellt werden.

Den frühesten Nachweis für eine Wiederaufnahme des Laphriamotivs liefert ein bescheidenes Votivrelief in der Villa Albani[89]. Die Göttin steht am linken Rand des Reliefs in frontaler Stellung, dem Beschauer zugewandt, ruhig da. Von rechts tritt eine Gruppe von Adoranten auf sie zu. Die kultbildhaft abgeschiedene Göttin lehnt sich mit leicht angehobener linken Schulter rückwärts gegen einen hohen Baumstamm, vor dessen Fuß ein zu ihr aufblickender Hund hockt, und an dessen linker Seite - etwa in Schulterhöhe der Göttin -, ein getötetes Tier (Hase?) hängt. In den Bewegungen des Körpers, der Kopfwendung, der Armhaltung und Fußstellung zitiert die Darstellung nur sehr allgemein das kalydonische Kultbild, ohne jedoch dadurch Zweifel an der Verbindung des Motivs mit dem des Kultbildes aufkommen zu lassen, welche das dem Relief vorgegebene Original offensichtlich angestrebt hat. Der stark zerstörte Kopf der Figur wendet sich mit einer leichten Kippbewegung nach rechts zur Spielbeinseite. Der Kopf war zudem etwas aufgeworfen. Der rechte, seitwärts gewinkelte und eingestützte Arm ruht mit seiner recht klobigen Hand auf der kaum ausgestellten Standbeinhüfte. Dabei liegen nur der Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt auf der Hüfte, während der Daumen zurückgespreitzt über den Hüftknochen greift, und die äußeren Finger einwärtsgebogen sind. Der seitlich schräg vom Körper heruntergeführte linke Arm stützt sich mit der Hand auf einen kleinen Aststumpf. Wie die Bohrungen in der Hand und an der linken Flanke der Figur vermuten lassen, besaß die Göttin ehemals einen Bogen aus Bronze. Der Stand der Figur wirkt sehr schwerfällig, da sich das Spielbein nur mit dem Knie zögernd vorschiebt.

Daß die Reliefdarstellung nicht direkt auf das Kultbild der Laphria zurückgeht, beweist vor allem das andersartige Gewand, das sich ebenso wie die Baumstütze und die viel kompliziertere Kopfwendung nicht von dort unmittelbar herleiten lassen. Hier trägt die Göttin unter dem sehr schlichten Gewand (einem Chiton?[90]) ein Untergewand, dessen Ärmel und unterer Saum sichtbar werden. Was sich hier noch als eine im freien Ermessen des Künstlers liegende Vereinfachung und Veränderung des Urbildes aufgrund

einer für den regionalen Bereich geltenden Trachteigentümlichkeit erklären läßt, kann für das sehr stark abweichende Mantelmotiv jedoch nicht gelten. Ihm liegt offensichtlich eine eigenständige Erfindung zugrunde, die, wie die späteren Statuettennachbildungen beweisen, nicht dem ausführenden Künstler des Reliefs zugeschrieben werden kann. Der zusammengelegte, mitgegürtete Mantel liegt mit einem Zipfel über der linken Brust und Schulter, überkreuzt anscheinend den Rücken zur rechten Hüfte und umgibt die Taille mit einer doppelt gelegten Rolle. Beide Zipfel, von denen einer hinter dem unteren Wulst der Mantelrolle eingesteckt und unterhalb der Mantelgürtung wieder hervorgezogen ist, fallen in einer Masse ohne sichtbare Trennung vor der Innenseite des linken Oberschenkels herab. Es gelingt nicht, aufgrund der formalen Anlage dieser Mantelgürtung den Vorgang des Umlegens im einzelnen nachzuvollziehen, da der Künstler keinen besonderen Wert auf die sachliche Klärung des Motivs gelegt hat. Auch sonst werden die Grenzen des Gestaltungsvermögens des Künstlers überall sichtbar. So ist z.B. der die Schulter überragende Köcher unverhältnismäßig groß, der Köcherriemen und der Gürtel sehr breit. Die Fellstiefel sind ungleich hoch gegeben.

Trotz der handwerklich derben Arbeit ist es dennoch möglich, das Relief stilistisch und zeitlich in etwa einzuordnen. Nach der Form der Buchstaben der leider nur in Bruchstücken erhaltenen Weihinschrift wurde das Relief bisher allgemein in die zweite Hälfte des 3. Jhs.v.Chr. datiert. Gegen diesen Zeitansatz hat W. Fuchs stilistische Gründe angeführt, nach denen das Relief eher in der ersten Jahrhunderthälfte, spätestens aber um die Mitte des 3. Jhs. entstanden sein dürfte[91]. Ohne Zweifel führen die das Relief kennzeichnenden Stilmerkmale in das frühere 3. Jh.v.Chr.. Die wichtigsten Anhaltspunkte dafür gibt die Darstellung der Artemis, die sich mit ihrem kaum bewegten Stand, ihrem hochbeinigen, gedrungenen Körper, der schlichten Gewandgebung und mit der stark vereinfachten Konturierung der Gestalt mühelos Werken der "schlichten" Periode des ausgehenden 4. und beginnenden 3. Jhs. anschließen läßt[92]. Während rein attische Figuren dieser Zeit zumeist etwas schlan-

kere Proportionen, ein betontes Rundvolumen und eine die Stofflichkeit des Gewandes besonders hervorhebende Bearbeitung zeigen, finden sich im außerattischen Bereich dagegen auch Werke, die ganz ähnlich wie die Artemis des Reliefs eine stämmigere Körperbildung, eine eher flächig frontale Breitung der Figur und eine einfachere Gewandausführung aufweisen[93]. Unter ihnen lassen sich vor allem die Athena vom Typ Vescovali-Arezzo, die Athena von den Castra Praetoria, der Sisyphos I vom Daochosmonument und die Artemis eines thessalischen Reliefs aus Gonos mit der Göttin des Albanireliefs vergleichen[94]. Die Statue vom Daochosmonument ist besonders geeignet, die enge Verbindung des Reliefs zu Werken des späten 4. Jhs.v.Chr. deutlich zu machen. Hier wie dort stützt sich die Figur in einer etwas eckig gespreizten, selbstbewußt aufrechten Haltung auf einen oder an einen Baumstamm, dessen Stützfunktion sich jedoch weder im Stand noch in der Bewegung des Körpers besonders auswirkt. Die Umrißführung des Körpers ist jeweils sehr schlicht gegeben. Das in flachem Relief gehaltene Gewand umschließt den blockhaften Körper sehr fest. Die senkrecht verlaufenden Falten und die horizontale Gürtung dienen weder einer organischen Gliederung noch einer sphärischen Volumenbeschreibung des Leibes, sondern eher der Charakterisierung des schweren, dichten Stoffes und der Breitung der Figur. Verwandt sind auch der gerade Gewandabschluß und die flache, wulstige Bildung der Mantelfalten. In der formelhaften Versteifung der Gewandfalten, die an das Gewand der Athena von den Castra Praetoria erinnert und sich ganz ähnlich bei den Relieffiguren aus Gonos wiederfinden, geht das Albanirelief über die Stilstufe des Sisyphos hinaus[95]. Andererseits macht der Vergleich mit der Mittelfigur eines attischen Weihreliefs aus dem Ilissosbett, das nach der Inschrift und seiner bewegteren, schon barocken Formensprache dem ausgehenden 3. Jh. v.Chr. zugeschrieben wird, ganz deutlich, daß das Albanirelief noch vor der Jahrhundertmitte gearbeitet worden ist[96].

Der Artemis auf dem Relief muß demnach ein Laphriabild vorgelegen haben, das spätestens in der zweiten oder dritten Dekade des 3. Jhs. entstanden ist. Da der Künstler des Reliefs jedoch

sicherlich keine genaue Wiederholung des Vorbildes angestrebt hat, kann über dessen Äußeres nur so viel gesagt werden, daß es die gleiche Art von Mantelgürtung, eine ähnliche Haltung und möglicherweise auch eine hohe Baumstütze besessen hat.

Es ist nicht auszuschließen, daß das Albanirelief ebenfalls der Artemis Laphria geweiht war, da die noch erhaltenen drei letzten Buchstaben der Weihinschrift (... IAI) sehr wahrscheinlich zur mitangegebenen Epiklesis der Göttin gehören und sich gut mit dem Beinamen "Laphria" verbinden lassen. Einen weiteren Anhalt für diese Deutung gibt die hohe Baumstütze mit dem daran befestigten Tier. Im Gegensatz zu den späthellenistischen Statuettennachbildungen der Laphria ist die Baumstütze mit dem Tier hier sicher noch als ein direkter Hinweis auf den besonderen Kult der Göttin verstanden worden. Nach Pausanias[97] gehörte das Aufstellen von 16 Ellen langen, frischen Holzstämmen um den Altar und das Opfer lebendiger Tiere der verschiedenster Gattungen zu den Opfergebräuchen des Laphriakultes[98].

Auf dasselbe Vorbild wie die Artemis des Reliefs geht offenbar auch eine Darstellung der Göttin zurück, von der uns insgesamt drei maßgleiche Wiederholungen überkommen sind[99]. Von diesen stellt ein Torso im Vatikan (Taf. IV) die früheste und auch getreueste Überlieferung dar, während die beiden eindeutig römischen Kopien, eine Statuette in Toulouse und eine Variante mit erhobenem rechten Arm in Ostia, als eher bescheidene, handwerkliche Arbeiten anzusprechen sind. Die Arm- und Körperhaltung sowie vor allem die in zwei Wulsten um den Leib geschnürte Mantelrolle mit den vor dem linken Oberschenkel herabfallenden Mantelzipfeln sprechen deutlich für eine Abhängigkeit des Statuettentyps von derselben Vorlage, wie sie für die Artemis des Albanireliefs gefordert wurde. Dieser nur das allgemeine Schema des klassischen Laphriabildes aufnehmenden Neuschöpfung muß auch der enge Stand mit entlastetem Spielbein, angehobener Ferse und leicht zurückgestelltem Spielbeinfuß eigen gewesen sein, da auch die Artemis auf dem Relief dieses Standmotiv andeutet. Wie die angehobene linke Schulter und ein beim Torso Vatikan

hinter der linken Schulter angebrachtes Bohrloch zum Einlassen eines Metallstiftes vermuten lassen, besaß auch das Vorbild der Statuetten ehemals eine hinter der Spielbeinseite befindliche hohe Stütze, an die sich die Figur anlehnte. Bei den anderen Kopien ist die Stütze offenbar aus Ersparnisgründen fortgelassen worden. Denn da sich die Figur nur geringfügig zur linken Seite neigt, lag es nahe, auf eine statische Sicherung der Statuette in Form einer hohen Baumstütze zu verzichten[100]. Die Kopfhaltung läßt sich bei den Statuetten zwar in keinem Fall mehr rekonstruieren, sie dürfte jedoch nach dem Rhythmus der Figur ebenso bewegt gewesen sein wie bei der Artemis auf dem Albanirelief. Auch in der Haltung der Arme unterscheiden sich die beiden Überlieferungen kaum voneinander[101]. In der linken Hand hielt die Göttin den Bogen, der sowohl bei dem Weihrelief als auch bei der Statuette im Vatikan ehemals aus Bronze gearbeitet war[102].

Im Gegensatz zur Reliefdarstellung überliefern die Statuetten einen geschürzten, doppelt gegürteten Chiton, der jedoch ähnlich wie das Untergewand der Artemis des Albanireliefs beide Oberarme teilweise bedeckt. Ein unter dem Chiton getragenes zweites Gewand fehlt. Dieses muß jedoch keineswegs bedeuten, daß aufgrund der unterschiedlichen Überlieferung des Gewandes auch zwei voneinander unabhängige Vorbilder angenommen werden müssen. Denn, wie bereits bemerkt, erklärt sich die vom Albanirelief überlieferte Gewandkombination am ehesten als eine mehr oder weniger regional ausgebildete Trachteigentümlichkeit, welche der das Vorbild frei nachbildende Künstler übernommen hat. Für Artemis ist diese Tracht auch sonst in Griechenland nicht üblich gewesen[103].

Der Statuettentorso im Vatikan wird meistens als originale Arbeit des frühen 3. Jhs.v.Chr. angesprochen, die den beiden römischen Statuettenwiederholungen als Vorlage gedient hat[104]. Dem widersprechen jedoch zahlreiche stilistische und motivische Einzelheiten, die sich mit einem Original dieses Zeitraumes kaum vereinbaren lassen. Wie im folgenden noch ausführlich besprochen werden soll, handelt es sich bei der Statuette im Va-

tikan vielmehr um eine späthellenistische, freie Wiederholung eines im frühen 3. Jh.v.Chr. entstandenen Originalentwurfes. Das vorgegebene Vorbild läßt sich am ehesten im Umkreis von Werken wie dem nachlysippischen Silen mit dem Dionysosknaben, dem Sisyphos und dem Demosthenes vermuten[105]. Noch engere Beziehungen bestehen zur Artemis von Gabii, zur Muse mit der Doppelflöte von der Mantineabasis und zur Hygieia eines Votivreliefs im Louvre[106]. Gerade der Vergleich mit den zuletzt genannten Beispielen macht andererseits aber auch deutlich, daß die vorliegende Fassung unmöglich selbst aus dem 3. Jh.v.Chr. stammen kann. Denn weder die Körperproportionen, noch das Arrangement der Kleidung sowie des Riemenwerkes, noch die inhaltlichen Momente der Darstellung lassen sich bei Werken der Spätklassik und des beginnenden Hellenismus nachweisen. Die Artemisstatuetten zeigen zwar ebenso eine die Rundheit des Leibes betonende Formgebung, eine ähnlich dichte wie tiefenhaft gebildete und schlanke Fassung des Körpers wie die Artemis von Gabii. Doch fehlt ihnen ein gleichwertiges plastisches wie organisches Empfinden für die körperhafte Erscheinung. Weder das Riemenwerk unterhalb der Brust noch die breite Mantelgürtung werden körperlich wirksam, indem sie einen nachgiebigen Leib spürbar einschnüren. Vielmehr halten sie eher einen äußerst gebrechlichen, in seiner vollkörperlichen Plastizität stark reduzierten Körper zusammen. Auch der oberhalb des Beckens und unterhalb der Brust winklig gebrochene Rhythmus der Figur nimmt sich gegenüber der biegsamen, durchgehenden Bewegung der verglichenen Werke völlig anders aus. Durch seine eckigen Bewegungen und durch den spitz nach außen führenden und etwas zurückgenommenen rechten Arm mit der gespreitzt aufliegenden Hand sowie durch das gradlinige Vorbringen des Spielbeinknies scheint hier die Haltung der Göttin rein zufällig bestimmt und gleichzeitig zur Pose veräußerlicht zu sein. Denselben Eindruck gibt auch das Gewand wieder. So bedeuten die gestrafften Falten des ähnlich wie bei der Statue von Gabii auf den Oberarm herabgeglittenen Gewandes eine momentane Anspannung des aufgestützten Armes. Der leicht schräg über den Spielbeinoberschenkel fallende, starr wiedergegebene Mantelzipfel weicht aus nicht verständlichen Gründen von der ver-

tikalen Richtung der Standbeinfalten ab und geht auf die Bewegung des linken Oberschenkels nicht ein. Eine weitere unruhige Bewegtheit, die Werken der Wende vom 4. zum 3. Jh.v.Chr. fremd ist, äußert sich in dem weichen Flimmerstil des Chitonstoffes, dessen gewellte, stark verdünnte Fältchen über der Brust und den Schenkeln zum Teil völlig verschwimmen, während der gleichfalls weitgehend entstofflichte Mantel mit seinen scharfkantigen Säumen und seinen zum Teil stark zersplitterten, flach geschichteten oder metallisch ausgezogenen Falten die Nervosität der Gewandgebung durch wiederum neue Akzente betont. Damit besitzt der Statuettentyp eine ganz andere stilistische Struktur als die Werke der zum Hellenismus überleitenden Spätklassik. Dem Künstler kam es hier in erster Linie auf eine Hervorhebung und Häufung einzelner, den Reiz der Darstellung steigernden Details an. So biegt z.B. der untere Rand des Chitonüberfalls über der aufgestützten Hand bogenförmig nach oben hin aus. Die rechte Brust und das Schultergelenk zeichnen sich wie nackt unter dem gespannten Tuch ab. Das Riemenwerk stellt eine ungewöhnliche Kombination von verschieden breiten Bändern dar. Ähnlich gekünstelte, auf reizvolle Effekte abzielende Details finden sich erst im Späthellenismus des 2. und 1. Jhs.v.Chr. wieder und beweisen den eklektischen Charakter der Schöpfung[1o7].

Auch inhaltlich unterscheidet sich der Laphriatyp der Statuetten wesentlich von der Artemis von Gabii und sicher auch von dem ihr ursprünglich vorgegebenen Vorbild der Jahrhundertwende, welches das Albanirelief thematisch noch getreu zu interpretieren scheint. Gegenüber der innerlich ausgewogenen, mit sich selbst beschäftigten Göttin von Gabii ist die Laphria bewußt ins Idyllisch-Genrehafte umgedeutet. Die Darstellung eignet sich demnach eher für eine Gestalt des aphrodisischen Umkreises als für die Göttin der Jagd, der kultische Verehrung entgegengebracht wird. Das Sich-zur-Schau-stellen der Göttin, ihre Verniedlichung und das Zurücktreten des eigentlich Inhaltlichen gegenüber der äußeren Erscheinung spricht eindeutig für einen nachahmenden Bildhauer des späten Hellenismus, der zwar die frühhellenistischen Züge der Vorlage überwiegend mitberücksich-

tigt hat, diese aber in eklektischer Manier bereichert, uminterpretiert und veräußerlicht.

Die hellenistische Laphriadarstellung läßt sich mit einer Attisstatue aus Pergamon vergleichen, die wegen des stark zurückgenommenen Körpervolumens, der fortgeschrittenen Isolierung und Verhärtung der Gewandformen in die 3o-er Jahre des 2. Jhs.v. Chr. datiert wird[108]. Sie steht zeitlich etwa zwischen dem Telephos- und dem Laginafries, wobei letzterem auch die Artemis entwicklungsgeschichtlich sehr nahe steht[109]. In das letzte Jahrhundertviertel weist auch der Vergleich der Artemis mit einer weiblichen Gewandfigur in Frankfurt[110], deren Faltenbildungen sehr ähnlich sind, sowie der Vergleich mit einer der Akroterfiguren vom Hieron in Samothrake[111], die eine fast gleichartige Gegensätzlichkeit zwischen Chiton und Mantel besitzt. Trotzdem erhebt sich wegen der betont vorgetragenen eklektischen Manier des Bildhauers Zweifel an der Datierung der Schöpfung noch ins ausgehende 2. Jh.v.Chr.. Denn für eine derartige, ausschließlich der optischen Wirkung dienende Vielfalt an Gegensätzen im kunstvollen Arrangieren der Bekleidung, in der Auswahl spätklassischer und späthellenistischer Formelemente sowie in der inhaltlichen Aussage lassen sich keine vergleichbaren Darstellungen des späten 2. Jhs. finden. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß die Laphriawiederholung Vatikan-Toulouse-Ostia erst im 1. Jh.v.Chr., und zwar in freier Anlehnung an eine frühhellenistische Neuschöpfung des klassichen Laphriabildes entstanden ist[112]. Vermutlich stammt die Statuettenschöpfung aus einer attischen Künstlerwerkstatt. Für diese Annahme spricht einmal das Vorhandensein weiterer, formal vergleichbarer Varianten dieses Laphriatyps in Athen, zum anderen auch der enge stilistische Zusammenhang mit einigen Aphroditedarstellungen der Agora von Athen, die ebenfalls um die Jahrhundertwende entstanden sind[113].

Besonders enge stilistische Beziehungen zum Torso Vatikan weist eine kaum früher gefertigte, fast im gleichen fragmentarischen

Zustand erhaltene Statuette im Athener Nationalmuseum auf[114]. An die Vatikanstatuette erinnern vor allem die vor dem Körper herabfallenden ungleich langen Mantelzipfel, die Bauschung des Kolposrandes über der linken Hüfte und in gewisser Weise auch die Aufteilung des Gewandes über dem Unterkörper. Jedoch sind die Beziehungen beider Werke zueinander nicht so bindend, daß eine direkte motivische Ableitung der Athener Statuette von der Artemis im Vatikan möglich wäre. Vielmehr scheinen sich beide Werke auf die uns nur undeutlich faßbare, frühhellenistische Vorlage getrennt oder durch Vermittlung einer anderen späthellenistischen Zwischenschöpfung zu beziehen. Im deutlichen Unterschied zur Artemis des Vatikan gleitet bei der Athener Statuette der Chiton nicht von der rechten Schulter herab. Vielmehr schnürt ein Achselband das Gewand zu einem Scheinärmel ab, so daß der Chiton neben der rechten Brust eine Faltenschlaufe bildet. Das Köcherband überquert als schmaler Riemen die ganze Brust bis zur linken Flanke. Der Mantelwulst ist nur einfach um den Leib gewunden. Der insgesamt länger gebildete Überfall endet unterhalb der Hüften in einem parallel zum fast horizontalen Mantelwulst gehaltenen Rand, so daß die aufgestützte Rechte auf dem Kolposrand liegt. Die Figur scheint auch eine andere Stützenform besessen zu haben, da die flache Gewandbehandlung an der linken Außenseite des Spielbeinoberschenkels und eine daran anschließende, breite Ausnehmung eher auf eine Zurichtung für eine Pfeilerstütze hinweisen, zumal sich auch hinter der linken Schulter keine Spuren für eine Verbindung zu einem hohen Baumstamm nachweisen lassen. In der kleinteiligen Behandlung des wie hölzern versteiften Gewandes, in der gebrochenen Umrißführung des Körpers und der betont fassadenhaft flächigen Ausbreitung der Figur in der Front steht der Torso stilistisch dem etwa gleichzeitigen Lakrateidesrelief von Eleusis nahe[115]. Besonders charakteristisch für diese Zeitstufe sind vor allem die lineare Zerlegung des Gewandes in flachem Relief, die starre Bildung des Mantelwulstes mit den herabhängenden Mantelenden und die nur oberflächig eingeritzten Fältchen der scharf voneinander abgesetzten Faltenbündel sowie insgesamt die Tendenz zu einer weitgehenden Isolierung der Einzelformen und zu winkligen Überschneidungen.

Die Laphriastatuette im Vatikan und der Athener Torso lassen sich unmittelbar mit einer anderen, in zwei Exemplaren vorliegenden Statuettenüberlieferung verbinden[116]. Diese besitzt ein deutlich kleineres Format. Bei beiden Figuren, einer Statuette im Museum Mariemont und einer unfertigen Statuette in Athen (NM 1681), ist der Kopf miterhalten. Die Wendung des Köpfchens Mariemont entspricht etwa dem Kopf der Göttin auf dem Albanirelief, während bei der unfertigen Statuette der Kopf frontal ausgerichtet ist. Der Vergleich mit der Artemis im Vatikan und dem Athener Torso erweisen die kleine Schöpfung als eine neue Variante desselben Artemistyps. Mit der Statuette Vatikan hat sie die doppelte Horizontalgürtung der Mantelrolle gemeinsam. Mit dem Athener Torso verbindet sie motivisch der über die Hüfte reichende Kolpos, auf dem die rechte Hand aufliegt. Allem Anschein nach war bei der Statuette Mariemont ebenfalls ein Achselband angegeben. Der Köcherriemen, der bei dem unfertigen Statuettenexemplar fehlt, überquert wie beim Athener Torso diagonal die Brust[117]. Auf die Angabe eines Gürtels ist hier ebenso wie dort verzichtet worden.

Die ungleich langen Mantelzipfel, von denen der linke bereits am Überfallrand endet, finden sich sowohl bei der Artemis im Vatikan als auch beim Athener Torso. Besonders wichtig für die Herleitung des hier in mehreren späthellenistischen Wiederholungen vorliegenden Laphriatypus von einem um die Wende vom 4. zum 3. Jh.v.Chr. entstandenen, berühmten Vorbild ist die Überlieferung einer hohen, bis zur linken Schulter reichenden Baumstütze bei der Statuettenwiederholung Mariemont und Athen (NM 1681). Denn die hohe Baumstütze mit einem nach vorn abgehenden Aststumpf, auf dem sich die Göttin mit dem linken Unterarm abstützt, findet in der auf dem Albanirelief mitangegebenen Baumdarstellung eine motivische Parallele, so daß eine ähnliche Stütze auch für das frühhellenistische Vorbild zu fordern ist.

Mit dem Köpfchen Mariemont ist es zum ersten Mal möglich, eine ungefähre Vorstellung von der Frisur des zugrundeliegenden Vorbildes zu bekommen. Demnach war das Haar offensichtlich wie bei

der Hygieia des Pariser Weihreliefs zum höchsten Scheitelpunkt des Kopfes aufgekämmt und dort zu einer Art Haarschleife zusammengebunden[118]. Eine derartige Hochfrisur läßt auch der stark beschädigte Artemiskopf des Albanireliefs vermuten.

Von den bisher betrachteten Statuettenwiederholungen des Laphriatyps ist die Statuette Mariemont ohne Zweifel die früheste Arbeit. In ihrer bewegten Haltung, ihrem räumlich wirksamer werdenden Stand, der sich noch vom klassischen Laphriabild herleiten läßt, und in der festeren Konsistenz des Gewandstoffes geht die Statuette dem Athener Torso und der Statuette im Vatikan voraus. Zeitlich dürfte sie noch im dritten Viertel des 2. Jhs. v.Chr. entstanden sein. Für diese Entstehungszeit spricht vor allem der Vergleich mit einer wenig früher geschaffenen Gruppe von Werken, von denen sich die Artemis von Larnaka und insbesondere das sitzende Mädchen im Konservatorenpalast der Artemisstatuette stilistisch zur Seite stellen lassen[119], wobei jedoch zu berücksichtigen ist, daß das sitzende Mädchen nur in einer römischen Kopie erhalten ist. Außer in dem zierlichen Körperbau, dem zusammengeschobenen und teilweise geschichteten, dichten Gewandstoff, der kein geschlossenes Volumen mehr angibt und die Glieder des Körpers isoliert, lassen sich beide Figuren auch in den gesucht eleganten, rein zufällig erscheinenden Bewegungen und vor allem in der Kopfbildung miteinander vergleichen. Letztere weist sowohl eine ähnliche Frisur als auch eine verwandte Gesichtsstruktur auf. Die mehr skizzenhafte Arbeit des Mariemontfigürchens ist dabei sicher auf das bescheidene Format der Darstellung zurückzuführen.

Den bisher betrachteten späthellenistischen Laphriawiederholungen steht ein weiterer, ebenfalls in Athen (NM 2131) aufbewahrter Statuettentorso sehr nahe[120]. Diese wiederum sehr kleinformatige Darstellung stammt wegen ihrer nur geringen Abweichungen offenbar aus dem gleichen Künstleratelier wie der größere Athener Torso.

Den auf ein gemeinsames Urbild zurückgehenden späthellenistischen

Nachbildungen des Laphriamotivs läßt sich ein typologisch zwar ähnlicher, aber sonst sehr eigenständiger Artemistorso aus Eretria nur bedingt anschließen[121]. Im Unterschied zu den vorhergenannten Statuetten besitzt er keine Mantelgürtung. Der heute zum größten Teil fehlende Mantelwulst war ehemals vom Rücken aus, wo er girlandenförmig oberhalb der Glutäen ausgespannt auflag, über beide Unterarme nach vorn geführt. Vor den Armen fallen beide Enden frei herab und rahmen die Figur seitlich ein. Die rechte Hand war nicht außen auf die Hüfte gestützt, sondern vermutlich weiter innen, an der Stelle des jetzt nur noch sichtbaren, kleinen Bruches aufgelegt. Eine mehr oder weniger getreue Nachbildung dieses Typs findet sich auf einem Mosaikfeld mit der Darstellung der Schindung des Marsyas im Thermenmuseum[122]. Die auch sonst nur sehr allgemein das Laphriamotiv mit seitlicher Baumstütze aufgreifende Statuette läßt sich ihrem Stil nach in das dritte Viertel des 2. Jhs.v.Chr. datieren, da ihre lebendige Formensprache, ihr Körpervolumen und ihre Eigendynamik noch deutlich an Werke der Jahrhundertmitte erinnern, was auch der Vergleich mit dem zeitlich früheren Artemisrelief von Delos, dem etwa gleichzeitigen Münchener Weihrelief und der etwas späteren Artemis von Larnaka bestätigt[123]. Die Stilstufe des Laginafrieses ist noch nicht erreicht[124].

Die allgemeine Beliebtheit des Laphriamotives im Späthellenismus beweisen aber nicht nur die bisher behandelten Statuettennachbildungen, die wohl zu Recht dem attischen Kunstkreis zuzuschreiben sind, sondern auch einige aus anderen griechischen Bereichen stammende Statuetten, so z.B. ein Statuettentorso in Tarent und ein Torso in Catania[125]. Beide Statuetten besaßen ähnlich wie die Artemis von Larnaka einen über die linke Schulter geworfenen Mantelbausch, dessen rückwärtige Fortsetzung sich aber nicht mehr genau rekonstruieren läßt. Die rechte Hand war den Ansatzspuren nach dem allgemeinen Laphriamotiv entsprechend auf die ausgestellte Standbeinhüfte gestützt. Die Statuette Catania schließt sich stilistisch eng an eine weibliche Gewandfigur aus dem griechischen Theater von Syrakus[126], die schon der Wende vom 2. zum 1. Jh.v.Chr. angehört. Der stark ver-

riebene Kalksteintorso aus Tarent ist nicht näher zu bestimmen.

Aus Tegea stammt eine nur grob ausgeführte Statuette ohne Kopf, welche ebenfalls keine Mantelgürtung besitzt, sondern einen von der linken Schulter seitlich vom Körper herabfallenden, mitgegürteten Mantel[127]. Sie verfügt über eine mit einem Tierfell (?) geschmückte Baumstütze, an deren Fuß ein Bogen angedeutet wird. Daraus ergibt sich ein über das allgemeine Schema hinausweisender, enger Bezug zu dem Laphriabild des 3. Jhs.v.Chr.. Die Göttin trägt hohe Stiefel an den Füßen. Ihr vergleichbar ist die Reliefdarstellung einer Artemis in Sparta[128]. Dort erscheint die Göttin jedoch ohne Mantel, mit einer Pfeilerstütze und einer langen Fackel im linken Arm. Der Vergleich mit dem Bronzerelief von Delos[123] spricht für eine Entstehung des Reliefs in der ersten Hälfte des 2. Jhs.v.Chr.[129]. Der Reliefartemis steht ein ebenfalls aus Sparta stammender, unveröffentlicher Statuettentorso nahe[130], der die Göttin ebenfalls mit einer Pfeilerstütze und mit einer den Daumen, Zeige- und Mittelfinger ausstreckenden, aufgestützten Hand wiedergibt. Anstelle der Fackel besaß die Göttin wie üblich einen Bogen in der linken Hand. Auch die Mantelgürtung erscheint hier wieder; jedoch fallen seine beiden, sehr schmal gebildeten Zipfel an der linken Außenflanke des Körpers bis zum Spielbeinoberschenkel herab. Der Torso in Sparta gehört vermutlich bereits in das ausgehende 2. Jh.v.Chr..

Die lakonischen Varianten und möglicherweise auch der Torso Catania scheinen auf eine ostgriechische Schöpfung vermutlich des späten 3. Jhs.v.Chr. zurückzugehen, da sie sich teilweise direkt mit einem Statuettentorso von Rhodos vergleichen lassen, der ebenso wie sie einige für ostgriechische Werke besonders charakteristische Eigentümlichkeiten aufweist[131]. So zeigt der Überfall beim Torso von Rhodos und Sparta ein in gleicher Weise gegebenes, beidseitiges Ansteigen des Randes zur Körpermittelachse, die durch ein senkrecht verlaufendes, aufgeschichtetes Faltenmotiv des Kolpos und durch zwei in dessen Fortsetzung nach unten aufgeworfene Chitonfalten hervorgehoben wird. Bei der Artemis des Votivreliefs ist dieses Motiv bereits angedeutet,

während der Torso Catania nur die Doppelfalte zwischen den Schenkeln überliefert. Auch in der Volumengebung und in der Behandlung des Gewandstoffes sind die Statuetten und die Reliefartemis von Sparta ähnlich. Vergleichbare Körper- und Gewandformen finden sich bei einer Altarfigur aus dem Heiligtum der Artemis Leukophryene von Magnesia, am Laginafries, auf einem samischen Weihrelief und bei einer Athena aus Caesarea wieder[132], die in dieser Reihenfolge auch die stilistische Entwicklung der genannten Artemisdarstellungen verdeutlichen können. Die kreppartige Fältelung des rhodischen Torso und seine massige Körperlichkeit erinnern zwar noch an die Artemis des Großen Frieses von Pergamon[133], doch weisen seine zum Teil schon völlig starr und schematisch angegebenen Gewandformen bereits in die Zeit der kleinen Gallier und eines männlichen Torso aus Eleusis[134]. Dem Statuettentorso aus Sparta läßt sich dagegen noch eine der Laginafiguren zur Seite stellen[135].

Besonders bezeichnend für die rhodische Fassung des Laphriamotivs ist die Veränderung der Mantelgürtung durch die über dem Überfall getrennt voneinander angeordneten Mantelzipfel, die ebenso wie die nach außen zur Spielbeinseite verschobenen Mantelenden des Statuettentorso von Sparta nur noch eine untergeordnete, rein dekorative Bedeutung haben. Auch kann der hier schalartig gebildete Horizontalwulst des Mantels den Körper nicht mehr wirksam einbinden[136].

Einer anderen späthellenistischen Version des Laphriatypus folgen ein Statuettentorso der Sammlung Carapanos in Athen, ein Torso in Policoro und eine ebenso nur fragmentarisch erhaltene Statuette aus Kyrene[137]. Sie zeigen zwar eine dem rhodischen Torso vergleichbare Mantelgürtung mit auseinandergelegten, senkrecht herabfallenden Mantelenden, sonst aber stehen sie der Statuettengruppe Athen-Mariemont besonders nahe. Im Gegensatz zur Statuette Mariemont ist der Horizontalwulst des Mantels mehr oder weniger tief auf die Hüften gerutscht und deshalb auch nicht mehr als Gürtel empfunden. Ein die Brust untergürtender Riemen wird extra angegeben. Einmal liegt er ebenso wie der

Köchergurt über dem von der linken Schulter herabhängenden Mantel, ein andermal werden beide vom Mantel überdeckt. Beim Torso Kyrene dagegen führt nur der Köcherriemen über den Mantelzipfel. Die Statuetten Carapanos und Policoro überliefern ein Achselband am rechten Oberarmansatz. Der linke Oberarmansatz wird vom Mantel überdeckt.

Im Unterschied zu der ostgriechischen Statuettengruppe nehmen die drei zuletzt genannten, kleinformatigen Varianten wieder näher Bezug auf die frühhellenistische Laphriaschöpfung, indem sie eine bis zur linken Schulter reichende hohe Baumstütze überliefern, auf deren vorgetriebenen Aststumpf sich die Göttin mit dem linken Unterarm abstützt. Bemerkenswert ist, daß sich an der Baumstütze des Torso Carapanos ähnlich wie auf dem Albanirelief noch Reste eines dort ehemals angebrachten Tieres erhalten haben.

Der lebendiger und virtuoser gearbeitete Statuettentorso aus Kyrene dürfte wegen seiner noch kräftigen Formensprache, seines nachgiebigen Körpers und seines stofflicher aufgefaßten Gewandes kaum viel später als die Statuette Mariemont[116], etwa zur Zeit des Laginafrieses[138] entstanden sein. Der Torso in Policoro muß dagegen als eine Arbeit der Jahrhundertwende angesprochen werden, während der Torso Carapanos mit seinen weitgehend verdünnten, flächig gebundenen und erstarrten Formen schon dem 1. Jh.v.Chr. zuzuweisen ist.

Bei der dem jeweiligen Zeitgeschmack angepaßten Arbeitsweise der nachbildenden Künstler des Späthellenismus ist es zumeist unmöglich, die den einzelnen Wiederholungen des Laphriatypus jeweils unmittelbar vorgegebene Bildvorlage stilistisch wie zeitlich näher zu fassen. Wie sich gezeigt hat, lassen sich zwar die überlieferten Statuetten aufgrund motivischer Gemeinsamkeiten einzelnen Gruppen zuordnen, doch kann in keinem Fall von einem wirklich getreuen, maßstabgerechten Kopieren die Rede sein. In den Proportionen, dem Aufbau, dem Format sowie in den Einzelheiten ergeben sich auch innerhalb der einzelnen Gruppen so starke Unterschiede, daß auch hier sichere Rückschlüsse auf ein gemeinsames Vorbild nicht getroffen werden können.

Andererseits erlaubt jedoch der Vergleich mit dem Laphriarelief in der Villa Albani aus dem frühen 3. Jh.v.Chr. die Feststellung, daß sich die hier aufgezählten, späthellenistischen Wiederholungen des Laphriatypus letztlich auf ein gemeinsames Urbild des frühen 3. Jhs.v.Chr. zurückführen lassen, von dem offenbar das Albanirelief und vor allem der Torso Vatikan mit seinen beiden römischen Kopien eine ungefähre Vorstellung geben können. Die gewandmotivischen engen Beziehungen des Vatikantorso zur Artemis von Gabii lassen darüberhinaus vermuten, daß die Originalschöpfung des hier besprochenen Laphriatypus demselben Kunstkreis angehört und ebenfalls ein Werk aus Bronze gewesen sein dürfte. Da bisher keine großplastische Wiederholung dieses Laphriatypus nachgewiesen werden konnte, scheint auch das Vorbild im Statuettenformat vorgelegen zu haben.

III. Das Messenische Kultbild der Artemis Laphria und andere Artemisdarstellungen des Damophon von Messene

Der schriftlichen und statuarischen Überlieferung nach war der Bildhauer und Restaurator Damophon von Messene einer der führenden peloponnesischen Künstler des 2. Jhs.v.Chr.[139]. Pausanias, der als einziger antiker Schriftsteller den messenischen Bildhauer erwähnt, nennt ausschließlich nur Werke des Damophon, die in der westlichen Peloponnes (in Messene, Megapolis, Lykosura und Aigion) aufgestellt waren. Von einem über diesen engen Bereich hinausgehenden Wirken des Damophon und über seine künstlerische Herkunft erfahren wir dagegen nichts.

Die von Pausanias aufgezählten Arbeiten des Messeniers verraten eine besondere Vorliebe des Künstlers für Themen der lokalpeloponnesischen Mythologie. Daher ist es nicht verwunderlich, wenn sich unter den genannten Werken des Damophon gleich mehrere Darstellungen der seit alters her in den peloponnesischen Landschaften vorrangig verehrten Göttin Artemis finden. Ihnen lassen sich möglicherweise noch weitere Artemisstatuen anschließen, die stilistisch und thematisch demselben Meister zugesprochen werden können. Der Periheget nennt insgesamt drei Statuen und eine Reliefdarstellung der Artemis. Das Kultbild der Artemis Laphria und das der Artemis Phosphoros standen in der Heimatstadt des Künstlers, die Artemis der Despoinagruppe in Lykosura und ein Relief der Artemis vor dem Eingang des Tempels der Großen Göttinnen in Megalopolis[140]. Von diesen Werken konnte bisher allein die Artemis der fragmentarisch erhaltenen Göttergruppe in Lykosura identifiziert werden[141]. Von den anderen Werken des Künstlers ist außer den übrigen Figuren der Despoinagruppe nur noch der Kopf einer Apollonstatue in Messene gesichert[142]. Bei der Suche nach der verlorenen Laphriastatue des Damophon geben diese Fragmente somit den einzigen sicheren Anhalt für die stilistische und künstlerische Eigenart des Künstlers.

Von den Artemisstatuen des Damophon beschreibt Pausanias nur

diejenige in Lykosura ausführlich. Für das Laphriabild gibt er dagegen nur einen kurzen Hinweis, indem er auf die Gestalt der "in der Haltung einer Jägerin" dargestellten Kultstatue des Menaichmos und Soidas in Patrai verweist, die dem Künstler offensichtlich als Vorbild gedient hatte. Trotzdem wäre es sicher verfehlt, allein aufgrund dieser knappen Bemerkung in dem Werk des Damophon eine mehr oder weniger getreue Nachbildung des Prototyps zu vermuten, zumal von den bisher bekannten Werken des Künstlers die Lykosuraartemis gegenüber ihrer vermutlich im späten 4. Jh.v.Chr. geschaffenen Vorlage tiefgreifende Veränderungen und eine völlig andere stilistische Struktur erahnen läßt[143]. Ein ähnlich freies Verhältnis zum Vorbild ist daher auch für das Laphriabild zu erwarten.

Der Standort der Laphria war aller Wahrscheinlichkeit nach in einem Heiligtum der Göttin auf der Agora von Messene[144]. Über Größe und Material des Kultbildes schweigt Pausanias. Doch lassen die Querverweise in dem Bericht zur Artemis vielleicht den Schluß zu, daß es sich bei der Laphriastatue des Damophon um ein Akrolithon handelte. Denn der Statue der Göttermutter, die ausdrücklich als ein bemerkenswertes Marmorwerk genannt wird, läßt Pausanias unmittelbar vor Erwähnung des Laphriabildes eine Bemerkung über die Restaurierung der Elfenbeinteile des Zeusbildes von Olympia durch Damophon folgen. Der Nennung des Laphriabildes und seines Vorbildes schließt sich ein Exkurs über die ephesische Artemis an, und gleich darauf wird wieder ausdrücklich eine Marmorstatue (die der Eileithyia) genannt.

F.W. Imhoof-Blumer, P. Gardner haben als erste in dem Artemisbild einer leider stark korrodierten Münze von Messene wegen dessen Ähnlichkeit mit dem auf den patraiischen Münzen dargestellten Laphriatyp eine Wiedergabe des messenischen Kultbildes vermutet[145]. Allgemein entspricht die Artemis der Münze dem genannten σχῆμα θηρεύουσα und zeigt auch im äußeren Aufbau der Gestalt eine gewisse Verwandtschaft mit dem klassischen Laphriatypus. Dargestellt ist eine aufrecht stehende, weibliche Figur mit rechtem Standbein und seitlich leicht abgespreiztem Spielbein. Den Kopf wendet sie

zur Spielbeinseite ins Profil. Die Göttin umgreift mit der Hand des stark angewinkelten, erhobenen Armes einen senkrecht auf den Boden gestellten, stabähnlichen Gegenstand, der am ehesten als Lanze zu deuten ist, und hält in der Hand des abwärtsgeführten linken Armes wahrscheinlich einen Schild[146]. Die neben dem linken Fuß befindliche stark verriebene Erhebung wird allgemein als Hund gedeutet. Das weiter links von der Figur folgende hüfthohe, pfeilerartige Gebilde läßt sich dagegen kaum näher bestimmen. Die Göttin trägt einen geschürzten Chiton mit langem Überfall. Unterhalb der Brust ist das Gewand gegürtet. Außer einem kleinen Wulst über der linken Schulter deutet nichts auf ein zusätzliches Gewandstück hin.

Gegenüber dem kalydonischen Kultbild der Laphria zeigt die Münzdarstellung somit eine andersartige Haltung des rechten Armes, ein zusätzliches Attribut in der Rechten und ein etwas anders modifiziertes Standmotiv mit locker zur Seite gestelltem Spielbein. In Anbetracht des sonst ähnlichen Gesamtmotivs erschien es Dickens und anderen deshalb durchaus möglich, daß die Artemis der Münze die Laphria des Damophon wiedergibt, zumal keine der anderen für Messene belegten Artemisdarstellungen mit dem Münzbild zu verbinden war. In der Tat scheidet das von Pausanias genannte Kultbild der Artemis Phosphoros schon deshalb aus, weil die Statue mit Sicherheit eine Fackel besessen hatte[147]. Das Kultbild der inschriftlich bezeugten Artemis Orthia war nach Ausweis der Statue einer ihrer Priesterinnen, die eine Nachbildung des Kultbildes in den Händen hält, ein Xoanon[148]. Ein weiteres Bildnis der Göttin befand sich vermutlich im sogenannten Hierothysion, das nach Pausanias[149] Statuen all derjenigen Gottheiten enthielt, die bei den Griechen als Götter galten. Es ist jedoch sehr unwahrscheinlich, daß gerade die Artemisstatue einer vielgestaltigen Gruppe und nicht eines der wegen ihrer Bedeutung für Messene besonders angesehenen Artemisbilder auf einer Münze der Stadt erscheint. Aus historischer und kultischer Sicht dürfte ohne Zweifel das Kultbild der Artemis Limnatis für Messene eine überragende Bedeutung besessen haben, und zwar sowohl dasjenige der Limnatis im hellenistischen Heiligtum am

Ithomeberg von Messene selbst, als auch das Bild der gleichnamigen Göttin im entfernten, seit alters hart umkämpften Heiligtum an der Grenze Messeniens zu Lakonien[150].

Das Limnatisheiligtum am Ithome war zur Zeit des Pausanias sehr wahrscheinlich bereits verfallen. In seinem Bauschutt fanden die Ausgräber des 19. Jhs. Reste einer überlebensgroßen Marmorstatue sowie eine große Statuenbasis, die mit Sicherheit dem Kultbild zugewiesen werden dürfen[151]. Erhalten sind ein größeres Fragment der rechten Hand bis zum Finger- und Armansatz, das rechte Knie, über dem noch der Saum und einige Falten des geschürzten Chitons zu erkennen sind, die Spitze des rechten Fußes mit einem Teil der Plinthe sowie der hintere Teil des linken Fußes. Das mit dem rechten Fuß erhaltene Plinthenfragment paßt sich ohne Schwierigkeit in die nach hinten halbkreisförmig ausgearbeitete Vertiefung der Statuenbasis ein[152]. Aufgrund der vorliegenden Fragmente läßt sich sagen, daß die Göttin mit linkem Standbein und rechtem Spielbein dargestellt war, wobei der Spielbeinfuß mit angehobener Ferse seitwärts und etwas zurückgestellt war. Das Spielbeinknie war leicht gebeugt. An den Füssen trug die Göttin Schnürstiefel mit dicker Sohle. Die Schnürleiste des Schuhwerkes war vermutlich ehemals in Bronze aufgesetzt gewesen. Die rechte Hand umfaßte einen stabähnlichen Gegenstand, von dem sich auf der Innenseite der Hand, über dem Daumenansatz bis zur Handwurzel, ein Rest erhalten hat. Die Göttin war mit einem bis zu den Knien reichenden, geschürzten Chiton bekleidet.

Die Rekonstruktion des Kultbildes der Artemis Limnatis legt nun, soweit es die erhaltenen Statuenfragmente erlauben, die Vermutung nahe, daß die Artemis der messenischen Münze auf eben dieses Kultbild zurückzuführen ist. Der Tatsache, daß auf der Münze das Standmotiv im umgekehrten Sinn dargestellt ist, darf dabei kein allzu großes Gewicht beigemessen werden, da in vielen Fällen eine willkürliche Vertauschung von Stand- und Spielbein durch die Stempelschneider der Münzen nachgewiesen werden konnte.

Einen wichtigen Anhaltspunkt für die Gleichsetzung des Artemistypus gibt die erhaltene rechte Hand der Limnatisstatue, deren stabförmiges Attribut sich sehr gut mit einer szeptergleich aufgesetzten Lanze, wie ihn die Artemis auf der Münze überliefert, verbinden läßt[153]. Dieser Ergänzungsvorschlag stützt sich andererseits auch auf die Beobachtung, daß sich in dem erhaltenen Plinthenteil des rechten Fußes, dicht neben der aufgesetzten Stiefelspitze, eine tiefe Bohrung befindet, die zur Fixierung eines fast senkrecht gestellten Gegenstandes gedient haben kann.

In der neueren Literatur findet die messenische Münze im Zusammenhang mit dem Laphriabild des Damophon keine Beachtung mehr. Vielmehr hat sich die Aufmerksamkeit einem anderen Artemistypus zugewandt, in dem mit großer Wahrscheinlichkeit ein Werk des Damophon vermutet werden darf. Da die meisten Kopien dieses überlebensgroßen Artemisbildes vom Typ "Sevilla-Palatin" (Taf. V-VI) die Göttin ähnlich dem kalydonischen Kultbild mit einem auf die Hüfte gestützten Arm darstellen, ist man versucht, in ihr die Laphria des Damophon zu sehen[154]. Bei näherer Betrachtung stellen sich jedoch zunächst einige Zweifel ein, weil gerade das Motiv des eingestützten Armes, das in erster Linie an die Laphria von Kalydon erinnert, nicht in jedem Fall mitüberliefert ist. Außerdem finden sich bei der Artemis Sevilla-Palatin auch sonst noch so gravierende motivische Unterschiede zum klassischen Laphriabild, daß zunächst an eine engere Verbindung kaum zu denken ist. Demnach scheint die Artemis Sevilla-Palatin in diesem Zusammenhang vorerst nur insoweit besondere Beachtung zu verdienen, weil in ihr erstmals ein fast vollständig überliefertes Werk des messenischen Künstlers vermutet wird, das sowohl neue Aufschlüsse über die Gestaltungsweise des Damophon als auch wichtige Anhaltspunkte für die Statue der Laphria geben kann.

Mit der Veröffentlichung des zuletzt gefundenen Torso vom Palatin in Rom erhielt das schon seit langem bekannte Artemisbild erstmals eine ihm gerecht werdende Würdigung[155]. Das wichtigste Ergebnis der von M.F. Squarciapino vorgelegten Untersuchung

ist die Neueinschätzung der Schöpfung als bedeutende Arbeit eines späthellenistischen Künstlers[156]. Da sich in der Zwischenzeit sowohl in formaler als auch in stilistischer Hinsicht wesentlich neue Aspekte für das Artemisbild ergeben haben, bedarf es einer nochmaligen Überprüfung des gesamten antiken Bestandes sowie der stilistischen Eigenart des Werkes, zumal die Verbindung des Vorbildes mit Schöpfungen des Damophon von Squarciapino noch nicht erkannt wurde[157].

Obgleich bisher insgesamt fünf maßgleiche Kopien vorliegen[158], von denen die Statue Sevilla I (Taf. V) den vollständigsten Eindruck vermittelt, fällt es zunächst schwer, den motivischen Sachverhalt und die getreueste Überlieferung des Originals eindeutig zu bestimmen. Schon im Aufbau der Figur weichen die einzelnen Kopien teilweise erheblich voneinander ab. Die Statue Sevilla I, die eine sehr eigenständige Version des Werkes wiedergibt, zeigt im Gegensatz zur Statue im Konservatorenpalast (Taf. VI) einen bewegteren Stand, eine weniger stark ausgestellte Standbeinhüfte und eine andere Kopf- und Armhaltung.

Die Göttin (Taf. V) steht fest auf dem linken Bein und setzt das rechte mit leicht vorgebrachtem Oberschenkel, gebeugtem Knie und angehobener Ferse seitwärts zurück. Über den schlanken, langen Beinen biegt die Standbeinhüfte leicht bogenförmig aus, während die rechte Flanke gradlinig ansteigt. Der kraftvoll gebildete Leib zeigt eine hoch untergürtete, breit entwickelte Brustpartie, die sich über einem schlanken Unterkörper leicht nach rechts dreht. Der rechte Arm ist weit vom Körper abgespreizt und etwas nach vorne bewegt. Der nur zur Hälfte erhaltene Unterarm ist im Ellenbogen steil nach oben gewinkelt. Die Geste des Armes entspricht etwa derjenigen der Artemis des messenischen Münzbildes[159] und findet sich auch sonst häufig bei Statuen mit Szepter, Lanze oder Fackel in der erhobenen Rechten. Daher ist zu vermuten, daß auch die Artemis Sevilla I in der rechten Hand ein stabähnliches Attribut gehalten hat, das den Arm nach unten hin abstützte[160]. Der linke Arm der Statue war dagegen gesenkt. In der Hand des verlorenen, schräg nach vorne gewinkelten Unter-

armes hielt die Göttin vermutlich einen Bogen[161]. Den Kopf wendet sie über einem schlanken, langen Hals in Dreiviertelansicht nach rechts.

Die Statue im Konservatorenpalast, der Torso Siena und der Sevillatorso (Sevilla II), die in den wichtigsten Grundzügen mit dem qualitativ deutlich herausragenden Palatintorso übereinstimmen, überliefern dagegen eine andere Version des Artemisbildes. Die Statue im Konservatorenpalast (Taf. VI), bei der als einziger der genannten Kopiengruppe auch die Beine erhalten sind, zeigt gegenüber Sevilla I einen schwerfälligen Stand. Das Spielbein ist, nur wenig nach hinten versetzt, zur Seite gestellt und steht mit ganzer Sohle auf. Es läßt sich zwar nicht mit Sicherheit ausschließen, daß dieses Standmotiv auch für die übrigen Kopien verbindlich ist, doch scheint die Bewegung des Spielbeinoberschenkels beim Palatintorso und bei Sevilla II für eine ähnliche Lösung wie bei der Statue Sevilla I zu sprechen, obgleich der Hüftschwung über dem Standbein bei den Kopien dieser Gruppe kürzer und gedrängter, die Neigung der Schulterlinie zur Standbeinseite weitaus entschiedener vorgetragen wird als bei der Statue Sevilla I. Die Führung des rechten Armes bei dieser Kopistenversion zu bestimmen, ist schwierig, weil jeweils nur die Armansätze erhalten sind. Bei Siena, Sevilla II und der Statue im Konservatorenpalast kann der rechte Oberarm nur geringfügig vom Körper abgestreckt gewesen sein. Beim Sevillatorso findet sich noch ein Puntellorest an der rechten äußeren Hüfte, oberhalb der seitlichen Steilfalten der Oberschenkelpartie. An gleicher Stelle ist bei der Statue im Konservatorenpalast eine moderne Flickung des Gewandes zu erkennen, ebenso beim Torso Siena. Dies spricht offensichtlich für die Unterstützung eines ehemals gesenkten Armes bei allen genannten drei Kopien[162]. Einen weiteren Hinweis gibt der Sienatorso, von dessen Unterarm die untere Hälfte mit einem Großteil der Hand antik ist. Die leicht abgeknickte Hand zeigt einen ausgestreckten Daumen, einen dem Ansatz nach nur wenig gekrümmten Zeigefinger und stärker einwärtsgebogene Ansätze der übrigen Finger. Diese Art von Handhaltung ist wohl die gleiche, die auch für die Sevilla-

statue I zu fordern ist, wenn man ihr einen stabähnlichen Gegenstand in die rechte Hand gibt, jedoch muß dann die gesenkte Rechte des Sienatorso das Attribut am unteren Teil des Schaftes ergriffen haben. Beide Versionen scheinen demnach mit einem ähnlichen Attribut ausgestattet gewesen zu sein. Ob dieses jedoch das gleiche gewesen ist, muß zunächst dahingestellt bleiben. Da der Puntello von Sevilla II ein Anwinkeln des Unterarmes ähnlich der Sevillastatue I sehr unwahrscheinlich macht, und auch die moderne Ergänzung des Armes beim Sienatorso nicht überzeugen kann, bleibt die Möglichkeit, den gesenkten Unterarm stärker einwärtsgebogen und mit nach vorne gekehrter Innenseite der Hand zu rekonstruieren, so daß das stabförmige Attribut in Fortsetzung nach oben die Armbeuge oder den Oberarm überschneidet[163]. Beim Palatintorso, dessen rechter Arm vollständig fehlt, ergibt sich die Bewegung des Oberarmes nur noch andeutungsweise aus der weniger sorgfältigen Bearbeitung des Gewandes und des Gürtelbandes unterhalb der Achsel sowie durch die gewandmotivischen Übereinstimmungen dieser Partie mit den eben genannten Kopien. So legt sich der Chiton ebenso breit wie dort über den Brustansatz und die Schulter. Die Ärmelschlaufe unter der Achsel ist gleichfalls sehr eng gefaßt. Gegenüber Sevilla I war die Schulter stärker zurückgenommen. Am Kolposrand der rechten Seite befindet sich ein ovaler Bruch an eben der Stelle, wo sich bei Sevilla II der Puntello erhebt. Alle diese Beobachtungen lassen den Schluß zu, daß sich der rechte Arm des Palatintorso von den anderen drei Repliken kaum unterschieden hat. Eine Ausnahme besteht nur darin, daß der Oberarm wegen der stärkeren Unterarbeitung etwas weiter vom Körper abgewinkelt gewesen sein muß. In der Haltung des linken Armes stimmen alle Kopien der zweiten Kopistenversion miteinander überein. Die Hand des seitwärts ausgestellten und im Ellenbogen etwas zurückgenommenen Armes lag unterhalb der Mantelrolle auf der Standbeinhüfte[164]. Wie die Berührungsstellen der Finger auf dem Gewand noch überall erkennen lassen, war der Daumen nach hinten gespreizt, während die übrigen Finger nach vorne auf die Hüfte griffen und mit den Fingerkuppen das Gewand berührten.

Die bisher für die Palatingruppe gewonnenen Ergebnisse werden durch die stark verkleinerte Nachbildung desselben Artemistyps auf einem Relieffragment in Florenz bestätigt[165]. In der Armhaltung, die trotz Ergänzungen gesichert ist, folgt die Reliefigur der am häufigsten überlieferten Version. Der Kopf, der rechte Unterarm mit der Hand, der rechte Unterschenkel und beide Füße sind modern. Einen besonders wichtigen Hinweis gibt das Relief auf das sonst überall fehlende, hier aber teilweise noch erhaltene Attribut in der rechten Hand. Nach den Resten am Oberarm und auf dem Spielbeinoberschenkel sowie nach den noch erkennbaren Abarbeitungen hielt die Göttin des Reliefs zwei stabförmige Attribute in der Hand, die sich am ehesten als zwei kurze Jagdspeere erklären lassen, zumal das Relief offensichtlich den Jagdgottheiten Apollo und Diana gewidmet war[166].

Ebenso wie für die Körper- und Armhaltung gibt es auch für die Bewegung und für die Bildung des Kopfes zwei verschiedene Fassungen. Leider ist der Kopf der Statue im Konservatorenpalast (Taf. VI) stark überarbeitet und deshalb schwer zu beurteilen[167]. Die Sevillastatue wendet ihren Kopf auf einem sehr schlanken Hals zur rechten Schulter. Der Blick geht in die Ferne. Das betont jugendliche Gesicht zeigt ein schmales, hohes Oval mit fest umschriebenen Einzelformen und scharfen Einziehungen um Nase, Mund und Augen. Die hohe, vom Haar giebelförmig eingerahmte Stirn bricht fast winklig zu den Schläfen um. Die Augen liegen tief unter geradlinig ausgezogenen und kantig abgesetzten Brauen. Die Lidschlitze verengen sich stark. Die Nase ist lang und schmal gebildet, der Mund klein und leicht geöffnet. Das Kinn weist eine knappe Rundung auf. Vom Scheitel führen lockenartig ineinandergedrehte und gestraffte Haarsträhnen seitlich nach hinten zum Nacken, wo sie in einem Knoten aufgebunden sind. Die unteren Strähnen überdecken beide Ohren bis etwa zur Hälfte. Vor den Ohren fällt jeweils eine kleine Schläfenlocke herab. Nach hinten wird das vom Grund stark abgehobene Stirnhaar durch ein hohes, vorgewölbtes Diadem hinterfangen. Das Deckhaar des Oberkopfes bildet flach gewellte Strähnen, die zum Nackenknoten zusammenlaufen. Die Statue im Konservatorenpalast trägt dagegen

einen Kopf, der sich nicht nur im Duktus der Haare deutlich von dem vorhergenannten unterscheidet, sondern sich darüberhinaus auch noch schwer mit der Vorstellung einer dem Tagesgeschehen entrückten Gottheit vereinbaren läßt. Er sitzt mit einem gedrungen wirkenden, kurzen Hals auf dem Körper und wendet sich kaum spürbar nach rechts. Das breite, wie aufgedunsen wirkende, jugendliche Gesicht zeigt für Artemis ganz untypische Züge. Eine leichte Trauer liegt über dem Antlitz. Der etwas zusammengekniffene Mund, die deutlich kürzere Nase, die weiter geöffneten Augen mit Iris- und Pupillenangabe sowie das rundlich abgesetzte, weiche Kinn verleihen dem Gesicht deutlich porträthafte Züge, die jedoch so verhalten gegeben sind, daß man im Kopf ein stark idealisierendes Porträt vermuten darf[168]. Dem entspricht auch die Frisur, bei der es sich keineswegs um eine römische Haartracht handelt, sondern um eine unmittelbar von der Frisur des Sevillakopfes abgeleitete Idealfrisur. Das hier die hohe Stirn fast horizontal überlagernde, in unruhigen Wellen nach hinten gestrichene Haar, das ebenfalls beide Ohren teilweise überdeckt, ist im Nacken zwar in ähnlicher Weise zu einem Knoten aufgebunden, jedoch gehen anders als dort vom Nackenknoten zusätzlich noch lange Locken aus, deren Enden beidseitig auf die Schulter herabfallen. Vor den Ohren sind wie bei Sevilla I kleine Schläfenlöckchen angegeben. Der Oberkopf mit Kalotte sowie ein Diadem fehlen beim Kopf im Konservatorenpalast.

Wegen der deutlichen Abhängigkeit der Kopiengruppe um den Palatintorso von einer gemeinsamen Vorlage fragt es sich, ob möglicherweise auch bei den anderen Kopien dieser Variante Porträtköpfe aufgesessen haben. Eine dahingehende Überprüfung zeigt, daß auch beim Torso Sevilla II eine Frisur mit ähnlich langen Schulterlocken dargestellt ist, die auf eine Verwendung des Artemisbildes für eine Porträtstatue hindeuten. Auf beiden Seiten des Halsansatzes sind beim Torso Sevilla II die Reste von jeweils einem Lockenende erhalten. Beim Torso vom Palatin, beim Sienatorso und bei der Diana auf dem Relief waren dagegen mit Sicherheit keine Schulterlocken angegeben, womit jedoch nicht ganz ausgeschlossen werden kann, daß in dem einen oder anderen

Fall trotzdem eine Porträtstatue vorgelegen hat. Daß der Torso Sevilla II tatsächlich zu einer Porträtstatue gehört hat, und die langen Schulterlocken deshalb als eine dementsprechende Zutat[169] verstanden werden müssen, ergibt sich auch aus dem näheren Fundzusammenhang. Der Torso, der ebenso wie die Statue Sevilla I aus dem antiken Italica, dem Geburtsort der Kaiser Trajan und Hadrian stammt, wurde nämlich an gleicher Stelle gefunden, wie eine überlebensgroße Statue des vergöttlichten Trajan und zwei weitere, gleichgroße Statuen, die ebenfalls heroisierte Mitglieder des Kaiserhauses dargestellt haben dürfen[17o]. Das überlebensgroße Format, der gemeinsame Fundort und die allem Anschein nach gleichzeitige Entstehung der vier Statuen in antoninischer Zeit legen die Vermutung nahe, daß es sich hier insgesamt um Porträtstatuen der mit Italica aufs engste verbundenen kaiserlichen Familie handelt. Ferner ist anzunehmen, daß die wohl nach Art einer Ahnengalerie aufgestellten vier Statuen aus der gleichen Werkstatt stammen und auf eine öffentliche Stiftung zurückgehen[171]. Welches Mitglied der kaiserlichen Familie als Diana dargestellt war, läßt sich leider nicht mehr feststellen. Am ehesten kommt aufgrund des gewählten Statuentypus eine der unverheirateten Damen der kaiserlichen Familie in Frage. Möglicherweise war es sogar dieselbe "Prinzessin", die uns in der Statue vom Konservatorenpalast überliefert ist[172]. Zusammenfassend läßt sich somit feststellen, daß nur in der Statue Sevilla I eine das Original mehr oder wenig getreu kopierende Kopfreplik gesichert ist.

Hatte sich die Sevillastatue schon nach den früheren Beobachtungen als eine sehr eigenständige Arbeit erwiesen, so gilt dies auch in Hinblick auf die Gewanddarstellung. Die Kleidung weicht zwar in ihrer Anlage und im allgemeinen Faltenduktus nur geringfügig von der sonstigen Überlieferung ab, doch zeigen sich bei der stofflichen Wiedergabe der einzelnen Gewandteile große Unterschiede. Hier wie dort trägt die Göttin einen etwa handbreit oberhalb der Kniee endenden, doppelt gegürteten Chiton mit langem Überfall. Während die untere Gürtung vom Kolpos verdeckt wird, erscheint der zweite Gürtel als beidseitig gerändertes

Band dicht unterhalb der Brust. Der gleichfalls mit Randwulsten versehene, breiter gebildete Köcherriemen ist mit einer Widderkopfschließe an den Gürtel geheftet. Er führt schräg zwischen den Brüsten zur rechten Schulter, überquert den Rücken und legt sich nach vorn über den schmaler gebildeten Gürtel bis zur Schliesse. Über dem faltenreichen Chiton trägt die Göttin einen zusammengelegten Mantel, der mit einem bis zum unteren Chitonrand reichenden Anfangszipfel über die linke Schulter gelegt und von dort um den Leib gebunden ist. Dabei überschneidet das erst anschließend umgelegte Riemenwerk sowohl den Anfangszipfel als auch den rückwärtigen Teil der schräg geführten Mantelrolle. Der von oben eingesteckte Endzipfel des Mantels fällt parallel zum Anfangszipfel und in ähnlich breiter Faltenfülle vor dem rechten Oberschenkel herab.

In der Gewandanlage beider Versionen zeigen sich im einzelnen folgende Unterschiede. Bei Sevilla I läßt die schmaler gebildete Chitonnestelung über der rechten Schulter den Achselansatz erkennen. Die Gewandschlaufe unterhalb der Achsel ist weiter gefaßt. Über der linken Brust sind die Mantelfalten infolge des stärker aufgerichteten Oberkörpers gestraffter wiedergegeben. Der Horizontalwulst des Mantels bildet eine weniger breite Rolle und scheint deshalb insgesamt etwas tiefer um den Leib gelegt zu sein. Der rechte Zipfel fällt weiter zur Innenseite des Spielbeinoberschenkels herab, so daß der Außenumriß des Schenkels auch dann noch deutlich sichtbar bleibt, wenn die fehlenden Falten ergänzt würden. Dem rechten Mantelende der Sevillastatue fehlt ein über dem Horizontalwulst herausgezogener kleiner Bausch[173].

Bei Sevilla I fällt andererseits auch die völlig andersartige Stofflichkeit des Gewandes auf. Anstelle eines weichen Wollkrepps, der sich vor dem Körper zu einem meist undurchdringlichen Gefältel verdichtet und versteift, überliefert die Statue in Sevilla ein tief zerklüftetes, faltenärmeres Gewand aus knittrig-dünnem Leinen, das die Körperformen durchscheinen läßt. Nur auf der Rückseite der Figur und in den Seitenansichten wird deutlich, daß das Vorbild der Statue ursprünglich einen im Stoff dickeren,

leicht gerippten Chiton besessen hat. Auf der Vorderseite finden sich dagegen anstelle rundlich erhabener oder flach gewellter Falten mit gekräuselter Oberfläche scharf abgesetzte und gemuldete Faltenrücken, die durch weit geöffnete Faltentäler voneinander getrennt werden. Ebenso klar unterscheiden sich beide Überlieferungen auch in der Ausführung des umgelegten Mantels. Der Horizontalwulst der Sevillastatue bildet eine gestraffte, stärker hervortretende Rolle, während sich der Mantelwulst der Palatinversion eher flach und breit um den Leib legt. Ähnliche Abweichungen zeigen auch die beiden Zipfel, die hier durch tiefe Bohrkanäle aufgelockert sind, dort aber eine betont flächengebundene Schichtung aufweisen. Außerdem ist bei der Sevillakopie I kaum etwas von jenem effektvollen Gegensatz zwischen Chiton, Mantel und nackten Teilen des Körpers zu spüren, der die anderen Überlieferungen mehr oder weniger beherrscht. Über dem Spielbeinoberschenkel der Statue Sevilla liegt das Gewand mit zumeist senkrecht verlaufenden Falten auf, während sich an gleicher Stelle bei den Repliken der Palatinversion ein mehr oder weniger starkes Faltengekräusel findet. Die aufgezeigten Unterschiede in der Gewandbildung lassen sich damit erklären, daß die insgesamt wohl erst in antoninischer Zeit entstandenen Kopien[174] aus verschiedenen Werkstätten stammen, die sich jeweils einer anderen Kopistentradition verpflichtet fühlten. Während die Sevillastatue das Gewand in einer harten, stark vereinfachenden, klassizistisch-kühlen Manier wiedergibt, sticht bei den anderen Kopien der Detailreichtum und die Fülle des Gewandes ins Auge, wobei die Betonung mehr auf einer koloristischen Gestaltung der Gewandoberfläche liegt.

Es besteht nun der begründete Verdacht, daß im Torso des Palatin ein Rest eben jener Bildvorlage zu sehen ist, auf die sich die drei Repliken Siena, Konservatorenpalast und Sevilla II unmittelbar beziehen. Diese Vermutung gründet vor allem auf den zahlreichen Entsprechungen dieser Kopien in den Details, auf der überragenden Qualität des Palatintorso und der bevorzugten Aufstellung des zuletzt genannten Artemisbildes im Bereich der kaiserlichen Paläste oder in einem Heiligtum auf dem Palatin. Die

Qualität und der Fundort des Palatintorso deuten auf eine Entstehung in einem kaiserlichen Atelier. Da ebenfalls die Porträtstatuen Sevilla II und Konservatorenpalast in einem kaiserlichen Atelier oder zumindest für einen Angehörigen des Kaiserhauses in Auftrag gegeben worden sind, ergibt sich auch damit eine nähere Beziehung zur Statue des Palatin.

Die überaus präzise, kontrastreiche wie virtuose Arbeit des Palatintorso kennzeichnet ihn als ein Meisterwerk römischer Bildhauerkunst des antoninischen Barock. Kaum ein anderes Werk dieser Zeit kommt ihm in der Meißelarbeit, der Bohrtechnik und der Oberflächenbehandlung gleich. Der Torso besticht in erster Linie als Eigenleistung eines römischen Künstlers. Schon dieser erste Eindruck läßt an einer allzu strengen Bindung des Werkes an den Stil seines griechischen Vorbildes zweifeln. Dies betrifft jedoch insbesondere die Darstellung des Gewandes und dessen Verhältnis zum Körper. Bei dem weiter unten durchgeführten Vergleich mit griechischen Werken stellt sich heraus, daß vor allem im Gewand die ursprüngliche Formensprache des späthellenistischen Originals stark verfremdet und verändert wurde. Als besonders auffällige, dem Original offenbar völlig fremde Charakteristika sind hauptsächlich der an der Oberfläche unruhig übersteigerte Faltenreichtum, die betont flächenhaft aufbereitete und mit tiefschattigen Bohrungen übersäte Körperfront, das fast völlige Zurücktreten des bewußt verschlankten Leibes hinter der dekorativ aufgefaßten Gewandfassade sowie die Oberflächenpolitur zu nennen. Ähnliche Tendenzen zur Entmaterialisierung der Formen und koloristischen Oberflächengestaltung lassen sich auch bei den übrigen Repliken der Palatinversion beobachten. Gegenüber der klassizistisch trockenen Kopie Sevilla I gibt sich der Palatintorso somit vor allem in der Gewandausführung als eigenständige Adaption des hellenistischen Vorbildes zu erkennen.

Von den erhaltenen Überlieferungen des Artemisbildes erweist sich die Statue vom Palatin als ein Werk, dessen Schöpfer dazu befähigt war, eine auch künstlerisch überzeugende Neuinterpretation des Artemisbildes im Stil der Zeit vorzulegen. Dies mag

auch der Hauptgrund dafür gewesen sein, daß in der Folgezeit die Statue vom Palatin gleich mehrmals kopiert und teilweise als Vorlage für Porträtdarstellungen verwendet worden ist. Hinzu kommt, wie bereits bemerkt, die Aufstellung an exponierter Stelle im kaiserlichen Palast oder in einem Heiligtum auf dem Palatin. Daß die Statue tatsächlich auf dem Palatin gestanden hatte, legt nicht allein der Fundort des Torso nahe, sondern auch der Bildzusammenhang, in dem derselbe Artemistypus auf dem genannten Relief in Florenz erscheint[175]. Über die Herkunft des Reliefs ist leider nichts bekannt. Dargestellt sind Diana und Apollo vor einem felsigen Hintergrund, in dem zwei weitere Figuren erscheinen, von denen die eine offenbar Mars und die andere vermutlich einen Priester des Kriegsgottes wiedergibt. Für die Deutung des felsigen Geländes auf dem Palatin sind die beiden Hintergrundfiguren entscheidend. Aus der antiken Literatur wissen wir nämlich, daß sich auf dem Palatin eine curia Saliorum befunden hatte, der offenbar ein sacellum Martis angeschlossen war. Die Salii, Tanzpriester im Dienste des Kriegsgottes, trugen der Überlieferung nach eine rote Tunika, einen ehernen Brustschmuck, einen in der Spitze auslaufenden, ehernen Helm (apex) sowie eine auf der Schulter mit einer Agraffe befestigte purpurne Toga(trabea)[176]. Da uns jedoch keine weiteren bildlichen Darstellungen der Salier vorliegen, welche die aufgezählten Trachteigentümlichkeiten vollständig und detailliert schildern, ist eine Deutung der Figur als Marspriester allein aufgrund der Tracht nicht möglich, obgleich sich der kappenartige Helm sowie das über der linken Schulter geheftete und über der Hüfte umgeschlagene Gewand unschwer mit der schriftlichen Überlieferung verbinden lassen. Sichere Anhaltspunkte für die Deutung auf einen Tanzpriester des Mars geben allein die Attribute, die der Dargestellte in den Händen trägt. In der Hand des angehobenen linken Armes hält die Figur einen ovalen Schild, den sie über den Hinterkopf hinaus nach oben geführt hat. Der rechte Arm liegt angewinkelt über der Brust. Die Hand führt das Ende eines stabähnlichen Gegenstandes gegen die Innenseite des Schildes. Die dargestellte Bewegung der Arme sowie die angegebenen Attribute lassen sich nun unmittelbar mit der antiken

Überlieferung in Zusammenhang bringen, nach der die Salier des Palatin u.a. während der Prozession am Fest der rituellen Waffenreinigung die heiligen Schilde (ancilia) und Lanzen des Gottes mit sich führten und beim Tanz mit den Lanzen gegen die Schilde schlugen[177]. Aus der Zusammenstellung auf dem Relief ergibt sich demnach ein deutlicher Hinweis für die Aufstellung eines berühmten Artemisbildes des hier behandelten Typus auf dem Palatin oder zumindest in dessen näheren Umgebung. Vieles spricht dafür, daß es sich bei diesem Götterbild um eben diejenige Statue gehandelt hat, die uns im Torso vom Palatin leider nur fragmentarisch erhalten ist.

In der Statue von Sevilla und im Torso vom Palatin stehen sich zwei unterschiedliche Fassungen eines hellenistischen Artemisbildes gegenüber, von denen nur eine das Armmotiv und den davon abhängigen Gesamtrhythmus des Körpers originalgetreu überliefern kann. Die Entscheidung, welche der beiden Überlieferungen dem Original darin am nächsten steht, fällt zunächst schwer. Die Sevillastatue zeigt einen erhobenen rechten Arm, der sich vermutlich auf eine szeptergleich aufgesetzte, lange Lanze stützte. Der linke Arm ist gesenkt, sein Unterarm war nach vorne gestreckt und hielt in der Hand wahrscheinlich einen Bogen. Die Bewegung beider Arme hat zur Folge, daß die Schulterlinie fast horizontal verläuft und der frontal ausgerichtete Oberkörper nur geringfügig zur Standbeinhüfte einknickt. Mit einer derartigen Armhaltung und Körperbewegung wird die auch sonst augenfällig werdende, repräsentative Erscheinungsform der Darstellung betont. Artemis ist als Herrscherin über die Tierwelt und als eine zum Handeln stets bereite Göttin dargestellt[178]. Der Palatintorso und die ihm nahestehenden Kopien sowie die Diana auf dem Relief überliefern dagegen eine Armhaltung, nach welcher der rechte Oberarm gesenkt und der Unterarm wahrscheinlich zum oder vor den Oberschenkel des Spielbeines geführt war. In der Hand hielt die Göttin vermutlich einen oder zwei kurze Jagdspeere, die als solche nur auf dem Florentiner Relief erhalten sind und sehr wahrscheinlich bei den Porträtstatuen im Konservatorenpalast und Sevilla gefehlt haben. Der linke Arm ist seit-

lich vom Körper abgewinkelt und stützt sich mit der Hand auf die auswärtsgestellte Standbeinhüfte. Der Oberkörper der besten Überlieferung (Palatin) erscheint mit einer leichten Drehung nach rechts und mit einer zur Standbeinseite hin abfallenden Schulterlinie. Beide Schultern sind etwas zurückgenommen. Diese Armhaltung verleiht dem Körper einen völlig anderen Rhythmus als bei der Sevillastatue und charakterisiert Artemis eindeutig als eine nach der Jagd ausruhende Göttin, womit sich auch inhaltlich ein deutlicher Gegensatz zur Statue Sevilla I erkennen läßt. Dem Bild der in völliger Ruhe dastehenden Göttin entspricht auch der auf dem Relief mitangegebene Hund, der sich dicht neben der Göttin auf seine Hinterpfoten hockt. Eine ähnliche Tierdarstellung ist möglicherweise auch für die Statue vom Palatin zu fordern. Denn die beim Sienatorso vorgenommene Ergänzung eines Hundes beruht aller Wahrscheinlichkeit nach auf entsprechenden Ansatzspuren, die sich auf der teilweise erhaltenen Plinthe befunden haben könnten. Der auf dem Relief das Bild der von der Jagd ausruhenden Göttin abrundende, seitlich abgestellte Köcher war dagegen beim Palantintorso auf den Rücken gegürtet, während der auf dem Relief mit dem Köcher vereinte Bogen bei keiner Statue der Palatinversion erscheint. Da jedoch mit Hinblick auf die griechische Originalvorlage ein solches Attribut unbedingt erforderlich ist[179], darf angenommen werden, daß es auch hier in irgendeiner Weise, - vielleicht gemeinsam mit dem Köcher auf dem Rücken -, vorgelegen hat.

Wie der Vergleich mit der Artemis Limnatis (?) auf der hellenistischen Münze von Messene[145] zeigt, läßt sich die Armhaltung der Sevillastatue I auch für originalgriechische Werke nachweisen, so daß von hier aus keine Bedenken gegen das dargestellte Armmotiv vorzubringen sind[180]. Andererseits macht aber auch die Gegenüberstellung des Artemisbildes der zweiten Fassung mit den im vorangehenden Kapitel genannten Darstellungen des Laphriatypus deutlich, daß diese Armhaltung ebenfalls für späthellenistische Werke gesichert ist[181]. Es muß also versucht werden, auf anderem Wege zu einer Entscheidung zu gelangen, welche der beiden Überlieferungen das griechische Vorbild getreu wiedergibt.

Wie bereits bemerkt wurde, hielt die Sevillastatue in der erhobenen Rechten einen stabartigen Gegenstand, bei dem es sich um ein ähnliches Attribut gehandelt haben dürfte, wie es für die Diana des Reliefs in Florenz (dort zwei kurze Jagdspeere) überliefert ist. Dem erhobenen Arm und dem senkrecht nach oben zeigenden Unterarm zufolge kann es jedoch nur eine lange Lanze gewesen sein, mit der sich die Göttin vom Boden abstützte. Eine Unterstützung des Armes nach unten ist allein schon aus statischen Gründen zwingend. Auf der Plinthe der Sevillastatue befindet sich nun dicht hinter einem länglichen Ausbruch an der rechten Außenkante eine fast kreisrunde, flache Erhebung, die ohne Zweifel auf eine derartige Stütze hindeutet und auch der Form nach am ehesten mit dem Ende eines Lanzenschaftes zu verbinden ist[182]. Eine lange Fackel, die für Artemisdarstellungen auch denkbar wäre[183], scheidet aus, weil für sie ein größer dimensionierter Ansatz auf der Plinthe zu fordern wäre. Es ist demnach am wahrscheinlichsten, daß die Statue in Sevilla mit einer szeptergleich aufgesetzten Lanze dargestellt war. Dies ist jedoch für ein griechisches Artemisbild höchst ungewöhnlich. Zwar führt auch die Artemis auf der messenischen Münze eine lange Lanze mit sich, aber dort erklärt sich die nur zu kriegerischen Zwecken eingesetzte Waffe aus einer für die Limnatis vom Ithome überlieferten alten Tradition. Ebenso wie die für Lakonien nachgewiesene Artemis Astrateia[184] scheint nämlich auch die Limnatis mit den kriegerischen Waffen Lanze und Schild dargestellt gewesen zu sein, wie aus einer kurzen Bemerkung des Pausanias zu schließen ist[185]. Eine Deutung des auf der Münze angegebenen Gegenstandes am linken Unterarm als Schild würde sich demnach geradezu anbieten, zumal die Erklärung als Bogen einige Schwierigkeiten mit sich bringt[186]. In diesem Zusammenhang scheint sich demnach die Statue Sevilla I als eine römische Kopie zu erweisen, bei der das Armmotiv, zumindest des rechten Armes, im bewußten Rückgriff auf andere, vermutlich klassische Vorbilder frei dazuerfunden worden ist, was bei einem in klassizistischer Manier arbeitenden Kopisten des 2. Jhs.n.Chr. nicht verwundern kann. Da andererseits die Armhaltung der Palatinversion insgesamt ein originelleres Motiv darstellt, und auch der Typus der

"ausruhenden" Göttin einer besonderen Vorliebe späthellenistischer Künstler entspricht, möchte ich bei der weiteren Beurteilung des Vorbildes von der Statuenversion Palatin als der getreuesten Überlieferung ausgehen.

Prüft man im Rückblick das in der Palatinversion vorliegende Artemisbild ausschließlich auf seinen inhaltlichen Aussagewert, so ist auch von daher nichts gegen das bisherige Ergebnis einzuwenden. Die Überlebensgröße des Artemisbildes scheint dafür zu sprechen, daß das Original sehr wahrscheinlich in einem Heiligtum der Göttin gestanden hat, möglicherweise sogar als Kultbild. Gegen letzteres könnte zwar der leicht ins Genrehafte weisende Zug des Gesamtmotivs angeführt werden, wie er sich u.a. auch bei späthellenistischen Götterstatuetten mit Votivcharakter findet[187]. Jedoch stellt sich bei einem näheren Vergleich heraus daß das zunächst für ein Kultbild fremdartig anmutende Thema "Artemis ausruhend nach der Jagd" hier in einer Weise modifiziert ist, mit welcher der Erscheinungscharakter der Göttin, ihre strenge Abgeschiedenheit sowie die mythische Distanz zum Betrachter gewahrt bleibt. Der Eindruck des Genrehaften entsteht vor allem bei den nur fragmentarisch erhaltenen Statuen Siena, Sevilla II und Palatin, insbesondere durch das Fehlen ihrer Köpfe, die allen Anzeichen nach in derselben Haltung wie bei der Sevillastatue zu ergänzen sind. Gerade in der Kopfhaltung aber kommt das willensmäßig "Heroische", das der Göttin Artemis besonders eignet, zum Ausdruck. Demgegenüber findet sich in der Sevillastatue eine Darstellung der Göttin, bei der sich, - etwas übertrieben formuliert -, der Inhalt auf eine veräußerlichte, herrscherliche Pose beschränkt[188].

Auch in stilistischer Hinsicht wirkt, wie sich im folgenden noch zeigen wird, die Palatinversion allgemein sehr zuverlässig, wobei jedoch die verschiedenen Akzentuierungen der einzelnen Kopisten zu berücksichtigen sind.

Im figürlichen Motiv, in den Proportionen, in der Bildung des Kopfes sowie teilweise auch in der Gewandgebung erinnert die Artemis von fern an spätklassische Werke des 4. Jhs.v.Chr., so daß eine bewußte motivische Anlehnung des Originals an ein spätklassisches Vorbild anzunehmen ist[189]. Aus diesem Grunde wird auch verständlich, warum die Artemis in der älteren Literatur überwiegend in die Spätklassik datiert wurde[190]. Andererseits lassen sich aber auch die tiefgreifenden Unterschiede in der stilistischen Struktur der Statue, das teilweise unklassische Formengut und die Trachteigentümlichkeiten nicht übersehen, die das Werk eindeutig in die auslaufende hochhellenistische Kunstepoche verweisen. Darüberhinaus fehlt der Artemis die äußere und innere Ausgewogenheit, Ruhe und Geschlossenheit eines klassischen Götterbildes. Hinter ihrer vorgeblich klassischen Schlichtheit verbirgt sich eine neue gedankliche Sinngebung des Werkes. Der Künstler versucht, einerseits durch motivische Anlehnung an ein klassisches Vorbild dessen religiösen Gehalt oder Berühmtheit zu "konservieren", andererseits weiß er aber auch seine eigenen künstlerischen Vorstellungen darzustellen[191]. Das Ergebnis ist eine höchst anspruchsvolle Schöpfung, die von einer souveränen, künstlerischen Gestaltungskraft zeugt.

Der Vergleich des überlieferten Artemisbildes mit der Artemis Laphria (Taf. I) des Menaichmos und Soidas scheint nun die bereits gelegentlich geäußerte Vermutung zu bestätigen, nach der sich das hellenistische Artemisbild im Thema und Motiv unmittelbar auf die klassische Laphriadarstellung bezieht[192]. Vor allem das individuelle Motiv des eingestützten Armes, die Kopfwendung zur Spielbeinseite und der zumindest einmal in Hockstellung mitangegebene Hund erinnern deutlich an die Artemis Laphria von Kalydon. Dabei handelt es sich jedoch keineswegs um eine epigonenhafte Nachahmung des Laphriabildes, wie sie sich etwa bei den im vorigen Kapitel genannten zahlreichen Nachbildungen des frühhellenistischen Laphriabildes findet, sondern um eine dem klassischen Vorbild ebenbürtige Neuschöpfung des späten Hellenismus.

Stilistisch erweist sich die Artemis als ein Werk des mittleren 2. Jhs.v.Chr.[193]. Der offenbar werdende Gegensatz von einem verhältnismäßig kleinen Kopf zu einem eher massigen Körper, der starke Verlust an organisch-körperhaften Zusammenhängen und der gebrochene Rhythmus der Figur machen eine Entstehung des Werkes vor dem 2. Jh.v.Chr. undenkbar. Dem entspricht auch die Art der isolierenden Behandlung einzelner Körperpartien, die das Gegensätzliche im Aufbau der Figur noch verstärken. Am deutlichsten wird dies an der Bewegung des Spielbeines, das uns in der Sevillastatue offenbar getreu überliefert ist. Das Spielbein ist im Knie und im Fußgelenk jeweils seitlich abgeknickt. Das gleiche gilt für den eingestützten Arm, der nicht aus dem Schultergelenk heraus bewegt, sondern vielmehr im Ellenbogen nach vorne gedrückt zu sein scheint. Der Stand mit einem (parallel zum Standbein !) nur wenig vorgebrachten Spielbeinoberschenkel gibt zu verstehen, daß die gesamte Komposition bewußt auf eine vordere Bildebene hin konzipiert ist, ein Eindruck, den nicht erst die Kopisten bewirkt haben können. Denn das Motiv des umgelegten Mantels mit Horizontalwulst und senkrecht herunterfallenden Zipfeln ist eindeutig auf die Parallelität der Oberschenkel hin angelegt. Derartige Tendenzen lassen sich erst in der Zeit der beginnenden klassizistischen Reaktion des 2. Jhs.v.Chr. nachweisen. Verglichen mit hoch- und mittelpergamenischen Werken führt die hier sichtbare, allmähliche Versteifung des Körpergefüges, die Isolierung einzelner Partien und die Fixierung der Haltung auf eine bestimmte Ansicht hin bereits in das 2. Drittel des Jahrhunderts, obgleich die Umschreibung des Körpervolumens noch deutlich an den Großen Fries erinnert. Direkte Beispiele, die alle genannten stilistischen Eigenschaften in gleichem Maße zur Geltung bringen, lassen sich in Pergamon wie im gesamten griechischen Osten jedoch schwer nachweisen. Als stilistische Parallele aus dem mutterländischen Griechenland und zudem als bestes Vergleichsbeispiel zur Artemis bietet sich dagegen die Artemis der Lykosuragruppe an[194]. Trotz eines unterschiedlichen Bewegungsschemas, das sich ebenfalls auf eine vorgegebene klassische Vorlage zu beziehen scheint[195], sind, soweit erkennbar, die Kompositionsweise, die Proportionen und die

Art, wie der Körperrhythmus erscheint, mit unserer Statue unmittelbar vergleichbar. Der Wechsel von überaus schlanken Beinen[196], "junonischem" Leib und kleinem Kopf auf einem säulenartig dünnen Hals verraten die gleiche Gegensätzlichkeit im Aufbau und eine verwandte Auffassung des Körpers. Die erhaltenen Arm- und Beinfragmente geben zusammen mit dem Torso einen ganz ähnlich stokkenden Rhythmus zu erkennen und eine ebenso zur flächenhaften Ausbreitung neigende Vorderansicht. Gemeinsam ist beiden Werken auch ein stark gedämpftes Pathos, das vor allem in der verhaltenen Gebärde der Arme und der leichten Drehung des Kopfes zum Ausdruck kommt. Beiden Artemisdarstellungen dient der Körper als Träger einer ihm von außen aufgeprägten Form. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Draperie des Gewandes, durch welche die Gestalt erst zu ihrer monumentalen, prunkvollen Erscheinung gelangt.

Das teilweise streng zusammengefaßte, teilweise aber auch unruhig zusammengeschobene, dichte Faltenwerk der Artemis Palatin-Sevilla, das in erster Linie eine auf den Augeneindruck abzielende Oberflächengestaltung aufweist, befürwortet ebenfalls eine Datierung ins bereits etwas fortgeschrittenere 2. Jh.v.Chr.. Dabei geht jedoch die zusätzliche Akzentuierung der Falten durch kontraststeigernde Lichteffekte beim Palatintorso eindeutig auf eine Überzeichnung des Kopisten zurück. Vergleichbare Darstellungen wie der Dionysos am Großen Fries von Pergamon[197], die der Göttin trachtenmäßig besonders nahe stehen, lassen erkennen, wie sehr der Meister der Artemis einerseits noch von der hochbarocken Formensprache zehrt, diese andererseits aber schon im Sinne der hellenistisch-klassizistischen Reaktion verändert. Die beim Dionysos des westlichen Altarrisalits tief und breit eingeschnittenen Faltentäler, die bei einer Figur des Telephosfrieses zunehmend verengt und beim pergamenischen Attis[198] bereits in starren schmalen Bahnen eingetieft sind, zeigen bei der Artemis eine am ehesten dem Dionysos des Telephosfrieses entsprechende, aber schon auf den Attis von Pergamon vorausweisende Gestaltung. Dabei erinnert der gegensätzlich bestimmte Wechsel von beruhigten und versteiften Gewandpartien mit solchen

einer sich vom Grund lösenden oder die Körperformen nachzeichnenden Faltengebung wieder unmittelbar an die Artemis von Lykosura[199]. Zwar unterscheiden sich beide Gewänder in ihrer Stofflichkeit, - einmal ist es ein leichter Wollkrepp, ein andermal ein schwerer, glatter Stoff -, doch beweisen die einzelnen Faltenbildungen, das dichte undurchdringliche Faltengeschiebe über dem Unterkörper, die Quetschfalten oberhalb der Gürtung und die nur an wenigen Stellen geweiteten Faltentäler eine so enge Verwandtschaft, daß auch aufgrund der anderen, bereits aufgezeigten Gemeinsamkeiten in beiden Werken dieselbe Künstlerhandschrift zu vermuten ist. Weil sich im Gewand der Lykosuraartemis die klassizistische Tendenz zur Vereinfachung, Schematisierung und Verhärtung der Formen wesentlich stärker äußert und das Gewand bereits vorrangig das Körpervolumen bestimmt, muß die Artemis Palatin-Sevilla noch einer etwas früheren Stilstufe angehören.

Leider ist der schalartig umgelegte Mantel der Artemis von Lykosura nur in ganz geringen Resten über der linken Schulter und beiden Hüften erhalten, so daß ein Vergleich nicht mehr möglich ist. Dies ist umso bedauerlicher, weil das Mantelmotiv in beiden Fällen ein wesentlicher Bestandteil der Komposition zu sein scheint. Ihrem besonderen Arrangement nach ist die Mantelgürtung der Artemis Palatin-Sevilla das früheste Beispiel vergleichbarer Darstellungen, so daß man geneigt ist, in ihr eine originäre Erfindung des Bildhauers zu sehen[200]. Von den bereits im letzten Kapitel angeführten, sehr konventionell wiedergegebenen Beispielen[201] unterscheidet sich das Mantelmotiv des kolossalen Artemisbildes in signifikanter Weise. Zwar fehlt auch ihrem gestrafften Horizontalwulst eine den Körper sichtbar einbindende Kraft und Eigenbewegung, wie sie die Mantelrolle der Artemis vom Pergamonaltarfries[202] noch spürbar werden läßt, aber als eine dem Körper aufgelegte Form besitzt sie zumindest noch eine den Aufbau gliedernde und verdeutlichende Form, indem sie das obere Drittel des Körpers auf Hüfthöhe absetzt, die Bewegung der Oberschenkel nachzeichnet und die Außenkontur des Leibes nachdrücklich betont. Andererseits wird gerade im Vergleich mit der Artemis von Pergamon die Künstlichkeit des Motivs offen-

bar. Die breit und flach ausgelegte, vielschichtige Mantelgürtung verrät eine rein dekorative Gestaltung. Ihre kontrastreiche Formensprache korrespondiert mit den bereits beobachteten, wechselvollen Gegensätzen in der Bildung des Chitons. Bemerkenswert ist, daß ihr jeglicher Bezug zur realen Kleidung der Göttin der Jagd fehlt. Gleiches scheint in noch höherem Maße auf den Mantel der Artemis von Lykosura zuzutreffen, da dieser von der rechten Hüfte aus zwischen beiden Beinen auf den Boden herabfällt und damit den Lauf der Göttin eher hemmt als befreit[203]. Der ganz persönliche Stil des Bildhauers äußert sich hier wie dort in der Vorliebe für symmetrische Anordnungen, parallel verlaufende Faltenzüge, horizontale Abschlüsse und axiale Bezüge. Er offenbart sich weiterhin in der Wahl verschiedener darstellerischer Mittel, die abwechselnd eingesetzt sind, um ein kontrastreiches Gegeneinander zu erzeugen.

Auf Damophon als Schöpfer der Artemis Palatin-Sevilla weist auch ein anderes Vergleichsbeispiel, das direkt aus Messene, dem Heimatort des Künstlers, stammt. Im Asklepieion (vor der Ostwand des Raumes Y) wurde nämlich ein größeres Statuettenfragment aus Marmor gefunden und von G.J. Despinis als Arbeit des Damophon erkannt[204]. Das Fragment gehört zum Unterkörper einer vermutlich ebenfalls als Artemis zu deutenden Statuette und zeigt einen Teil des über die Hüfte herabfallenden Chitonüberfalls und eine dem Oberschenkel aufliegende, nur von wenigen senkrechten Falten durchzogene Gewandpartie. Die horizontal sowie senkrecht verlaufenden Bruchzonen rühren möglicherweise von einer unserem Artemisbild ähnlichen Mantelgürtung her. Die engen formalen Beziehungen vor allem des Überfalls zu der entsprechenden Gewandpartie der Artemisstatue sind augenfällig. Insbesondere lassen sich die am Kolposrand umgelegten Faltenenden, die Faltenrücken und der gerade Abschluß des Überfalls unmittelbar miteinander vergleichen. Es findet sich auch hier ein ähnlicher Gegensatz zwischen locker gebauschtem und dem Körper aufliegenden Gewandteil. Die insgesamt spröder wiedergegebenen Kolposfalten sowie die fortgeschrittene Zerlegung, Versteifung und Vereinfachung des Gewandes erklärt sich mit einer noch über die Lykosuraartemis

hinausgehenden, späteren Stilentwicklung des Meisters oder eines seiner Gesellen.

Ein weiteres Werk aus der Werkstatt des Damophon darf aufgrund des individuellen Gewandstils sehr wahrscheinlich auch in einem Artemisbild vermutet werden, das uns in zwei maßgleichen Kopien sowie einer freien Nachbildung vorliegt[205]. Alle drei Exemplare, ein Torso im Louvre, eine Statuette mit zugehörigem Porträt im Museum Torlonia in Rom sowie ein Torso in Rhodos, haben Statuettenformat. Während die Kopie im Louvre vermutlich noch im frühen 1. Jh.v.Chr. entstanden sein dürfte, stammt die stark ergänzte Porträtstatuette im Museum Torlonia aus hadrianischer Zeit. Die Variante Rhodos gehört ebenfalls ins mittlere 2. Jh.n.Chr.. Die Darstellung der Artemis läßt sich dank der beiden Überlieferungen im allgemeinen recht gut rekonstruieren. Die Göttin steht auf dem rechten Bein, das linke ist vorgesetzt. Beide Füße treten mit voller Sohle auf. Mit dem leicht zurückgenommenen linken Ellenbogen stützt sich die Figur auf einen bis zur Hüfte reichenden Baumstamm. In der Hand des vorgestreckten linken Unterarmes hielt Artemis vermutlich einen Bogen. Den Kopf wendet die Göttin leicht zur linken Schulter. Den gesenkten rechten Oberarm führt sie etwas seitlich vom Körper und nimmt vermutlich den Unterarm nach oben. Auf dem Rücken trägt die Göttin einen Köcher, der hinter der rechten Schulter an einem quer über die Brust und den Rücken geführten Köcherriemen hängt. Obgleich beiden Statuettenkopien die Unterschenkel fehlen, kann das ergänzte Standmotiv als gesichert gelten, da die linke Kniebeuge des Torloniaexemplares teilweise noch antik ist[206]. Das Stützmotiv ist ebenfalls rekonstruierbar. Die Torloniafigur besitzt noch den linken Oberarm und den oberen Teil der Baumstammstütze. Der Torso im Louvre zeigt an seiner linken Flanke dagegen nur noch eine von der Stütze und einem kurzen, vorgetriebenen Ast herrührende Bruchstelle, die an gleicher Stelle ein ähnliches Stützwerk vermuten läßt. Auf einen Bogen als Attribut der linken Hand weist nur noch ein kleiner, ovaler Puntellorest seitlich am Oberschenkel des Louvretorso. Die Kopfwendung der Figur ergibt sich jeweils aus der Bewegung der Halsnicker, scheint

aber bei der Louvrestatuette ehemals etwas lebhafter gewesen zu sein. Schwieriger ist es dagegen, die Haltung des rechten Armes genau zu bestimmen. Zu seiner Ergänzung gibt die Torloniastatuette keinen Anhalt, da bei ihr der ganze Arm nebst Schulterpartie, aber auch die Teile des Gewandes über der rechten Hüfte restauriert sind. Der bisherige Ergänzungsversuch, den rechten Arm so anzuwinkeln, daß die Hand zum Köcher greift, um dort einen Pfeil herauszunehmen, ist wegen der nach rechts hin abfallenden Schulterlinie und der im Ansatz noch erkennbaren, abwärtsführenden Oberarmbewegung wenig überzeugend. Ober- und Unterarm bilden in diesem Fall, wie die Statuette Torlonia deutlich zeigt, einen unangenehm wirkenden, spitzen Winkel. Eher ist die Armhaltung einer von Münzen des Kaisers Antoninus Pius her bekannten, fackeltragenden Artemis möglich[207]. Hier zeigt sich außerdem eine ähnliche Schulterneigung zur Spielbeinseite. Die Münzen geben eine ehemals in Argos aufgestellte Artemisstatue wieder, in der wahrscheinlich ein Kultbild der Göttin vermutet werden darf. Wegen der kurzen Fackel in der erhobenen Rechten muß angenommen werden, daß Artemis hier offenbar als Phosphoros oder Pyronia verehrt wurde[208]. Die völlige Übereinstimmung des auf den Münzen dargestellten Artemistypus mit dem der statuarischen Überlieferung spricht deutlich für eine unmittelbare Abhängigkeit der Statuetten von dem argivischen Vorbild. Kleine Abweichungen wie das weiter zur Seite ausgestellte Spielbein oder die neben (nicht hinter) dem Körper erscheinende Baumstütze gehen eindeutig zu Lasten des Stempelschneiders.

Der Torso im Louvre wurde bislang meistens als originale Arbeit des 4. oder beginnenden 3. Jhs.v.Chr. angesehen und der Statue des Sisyphos I vom Daochosmonument stilistisch etwa gleichgesetzt[209]. Dieser Vergleich aber deckt gerade die überaus großen Unterschiede auf, die eine Frühdatierung der Artemis verbieten. Die flächenhaft bestimmte Vorderansicht der Artemis, ihre stark reduzierte Körperlichkeit, ihr Bewegungsrhythmus und ihr Verhältnis zur Stütze lassen sich mit dem Stil des Sisyphos nicht erklären. Auch die Gewandanlage, die Faltenbildungen und das

Mantelmotiv sprechen deutlich gegen eine frühe Ansetzung. Die beiden anderen, häufig herangezogenen Vergleichsbeispiele, die Artemis von Larnaka und die Artemis von Mytilene[210], die als Werke des 4. Jhs. dem Louvretorso gegenübergestellt wurden, geben in der Tat den in Frage kommenden Zeitraum der Entstehung des Artemisbildes an, doch sind beide Werke nicht als Arbeiten des 4. Jhs., sondern des späten 2. Jhs.v.Chr. anzusprechen[211].

Für die weitere stilistische Beurteilung des Artemisbildes vom Typus Palatin-Sevilla und seine Zuweisung an Damophon von Messene ist der "Phosphoros" von Argos deshalb eine so große Bedeutung beizumessen, weil sie sich der persönlichen Stilentwicklung damophonscher Werke bruchlos einfügen läßt. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, daß uns die Statuetten nur einen bescheidenen Eindruck vom Original vermitteln können. Leider sind die erhaltenen Fragmente der messenischen Artemis Phosphoros des Damophon noch nicht publiziert[212]. In diesem Zusammenhang wäre gerade eine Gegenüberstellung beider Artemisdarstellungen sehr aufschlußreich.

Der Vergleich des sehr präzise gearbeiteten Statuettentorso Paris mit dem Artemistorso vom Palatin beweist eine solch enge Verwandtschaft beider Werke, daß an einer Zuweisung des jeweiligen Vorbildes an ein und denselben Bildhauer nicht zu zweifeln ist. Das betrifft sowohl die Darstellung des Körpers als auch die gegensätzliche Art seiner Bewegung sowie das in die vordere Bildebene eingebundene Armmotiv. Den engsten Zusammenhang mit der Artemis vom Palatin bekundet aber vor allem die Kleidung, deren dekorative Zurschaustellung und kontrastreichen Formulierungen unmittelbar vergleichbar sind. Hier wie dort findet sich eine fast gleichförmige Anlage sowie Ausbildung des Chitons und des schärpenartig umgebundenen Mantels. In beiden Fällen beruht der Eindruck kräftiger Plastizität allein auf der Wirkung eigengewichtiger Gewandmassen, die dem Körper ohne Rücksicht auf seine organische Gliederung vorgeblendet sind. Gemeinsam sind beiden Werken auch zahlreiche Einzelformen, wie der überaus schlanke Halsansatz, die detaillierte Angabe des Knochengerüstes bei

den nackt erscheinenden Körperpartien sowie die weit auseinanderstehenden Brüste. Einzelne charakteristische Elemente, so z.B. der sich vom Körper lösende Rand des Ausschnittes, das dichte Faltengeschiebe über der Brust und den Hüften sowie die Bearbeitung der Faltenrücken führen auf denselben Ursprung zurück und sprechen für ein gemeinsames plastisches Empfinden. Die ausgewogen wirkenden Proportionen des Körpers erinnern bei beiden Darstellungen an spätklassische Werke, verhehlen andererseits aber auch nicht ihren spätzeitlichen Charakter, der in der neuartigen Akzentuierung offenbar wird. Auch dem Gehalt nach entspricht die Artemis Paris-Torlonia ohne Zweifel der Auffassung des Artemisbildes Palatin-Sevilla[213].

Versucht man die Artemis "Phosphoros" in das bisher bekannte Oeuvre des Künstlers Damophon einzuordnen, so wird man das Werk ganz ans Ende der betrachteten Reihe stellen, was in etwa einem Zeitansatz von 13o auf 12o v.Chr. entspricht[214]. Diese Datierung rechtfertigt sich vor allem wegen der fortgeschrittenen Isolierung, Vereinheitlichung und Verhärtung der Einzelformen. Auch wird ein deutlicher Verlust an stofflichem Empfinden spürbar. Dies zeigt sich vor allem an den streng parallel aufgereihten und flächenhaft eingebundenen Steilfalten vor dem Standbein, an dem spitzwinkligen Einschnitt auf dem Kolpos und an dem insgesamt sehr flachen, kleinteiligen Faltenrelief. Die Mantelzipfel liegen weiter auseinander als bei der Artemis Palatin-Sevilla und tragen wesentlich zur flächenhaften Aufbereitung der Komposition und zur Bildung einer Schaufront bei.

Als bisheriges Zwischenergebnis kann folgendes festgestellt werden. Aufgrund zahlreicher Übereinstimmungen in der Kompositionsweise, der Körperbildung und im Gewandstil wurde der Nachweis erbracht, daß die Artemis Palatin-Sevilla und die ihr schwesterlich nahestehende Artemis Paris-Torlonia demselben Künstler zugeschrieben werden müssen. Daß es sich dabei um Damophon von Messene handelt, bestätigt der Vergleich mit der Artemis von Lykosura und dem Statuettenfragment von Messene. Die Frage, ob sich darüberhinaus auch die einzige erhaltene Kopfreplik der

Artemis Palatin-Sevilla mit Werken des Damophon verbinden läßt und damit jeglicher Zweifel an der Identifikation der Statue mit der Artemis Laphria von Messene ausgeschlossen werden kann, soll in der anschließenden Untersuchung beantwortet werden.

Eine enge Beziehung des Sevillakopfes zu Werken des Damophon sah bereits P. Arndt, der den Artemiskopf mit einem aus dem 2. Jh.v.Chr. stammenden weiblichen Kolossalkopf im Kapitolinischen Museum verglich[215]. Der originale Kopf, der wegen seiner monumentalen, breiteren Form mit damophonschen Köpfen nicht unmittelbar zu verbinden ist, hilft jedoch weiter, den persönlichen Stil des Damophon und die zeitliche Stellung des Artemiskopfes zu klären. Der Kolossalkopf vertritt eine etwas spätere Stilstufe als der in die Zeit des Telephosfrieses gehörende "Schöne Kopf" von Pergamon[216], der im Schnitt der Lider, Brauen und Stirn erste klassizistische Züge verrät. Diesem gegenüber erweist sich der Kolossalkopf mit seinem stärker gedämpften Pathos, seiner deutlich auf klassische Idealität anspielenden Großflächigkeit und Vereinheitlichung schon als ein vorwiegend klassizistisch geprägtes Werk. Nur der leicht geöffnete Mund, die Augenpartie, das füllige Fleisch und die vollsträhnige Frisur bewahren hochhellenistisches Erbe, wie der Vergleich mit dem Kopf der Artemis und Aphrodite vom Großen Fries zeigt[217]. Die Gegenüberstellung des Kopfes mit einem makedonischen Münzbild der 5o-er Jahre[218] sprechen für eine Datierung des Kolossalkopfes in das letzte Jahrzehnt vor der Jahrhundertmitte. Zur Entwicklungsstufe des Sevillakopfes ist es von dort nur noch ein kleiner Schritt. Dabei ist zu berücksichtigen, daß der römische Kopist dem Kopf eine dem Original fremde, allzu übertriebene Härte und Leblosigkeit verliehen hat, was vor allem auf die reichliche Verwendung des Bohrers und auf das scharfe Absetzen der Einzelformen zurückzuführen ist. Die Bewegung des Artemiskopfes gleicht der des kapitolinischen Kopfes, sie wirkt aber auf dem hier eindeutig schlanker gebildeten Hals eigentümlich ruckhaft. Das Gesicht der Artemis ist insgesamt straffer gefaßt, sein Oval länglicher und im unteren Teil knapper gebildet. Die großen Gesichtsflächen, die Wangen-Schläfenpartien und die brei-

te, zu den Seiten hin scharf umbrechende Stirn, welche hart aufeinanderstoßen und damit den organisch-dynamischen Bezug zueinander verlieren, zeigen eine fein differenzierte Oberflächenbewegung. Die Augen, die lange, schmale Nase, der kleine Mund und das kurze Kinn werden von leichten Einziehungen und Wölbungen umschrieben, die aber ebenfalls eher isolierend als bindend wirken. Unter der gespannten dünnwandigen Haut dringt der kantige Knochenbau stark hervor und bestimmt als Achsengerüst den Aufbau des Kopfes. Mit dieser neuen, von außen herangetragenen Akzentuierung des Gesamtgefüges verliert der Artemiskopf deutlich an lebendiger Ausdruckskraft. An ihre Stelle tritt ein unterkühltes und unpersönliches Äußeres. Bezeichnend für den schon weitaus klassizistischer geprägten Artemiskopf ist das Bestreben des Künstlers, die Schwächen der Gesichtsstruktur durch eine an hochhellenistische Köpfe erinnernde, bewußt übersteigerte Haarstilisierung zu überspielen. In der Ablösung der Strähnen, der Straffung und Isolierung der Einzelformen offenbart sich aber auch hier der späte Charakter der Schöpfung. Ganz ähnliche Unterschiede, wie sie der Artemiskopf zum Kolossalkopf erkennen läßt, finden sich bei einem makedonischen Münzbild der frühen 4o-er Jahre des 2. Jhs. wieder, das damit einen ungefähren Anhalt zur zeitlichen Bestimmung der Artemis Sevilla gibt[219].

Bereits einer späteren Stilstufe gehört dagegen der Kopf der Artemis von Lykosura an[22o]. Seine weiter fortgeschrittene, kleinteilige Umschreibung und Isolierung der Einzelformen, seine weitergehende Verknappung und blockhafte Verhärtung sowie sein unruhig veräußerlichtes, ausgehöhltes Pathos legen eine Datierung in die 3o-er Jahre des 2. Jhs. nahe. Für diesen Ansatz spricht auch die flimmernde, impressionistisch aufgelöste Oberflächengestaltung der Haare, die unmittelbar auf den etwas späteren Apollonkopf des Damophon in Messene vorausweist[221]. Obgleich die zeitlichen Unterschiede beider Köpfe nicht zu übersehen sind, verbindet sie eine solch enge Verwandtschaft, daß an einer Zuweisung an denselben Meister nicht zu zweifeln ist. Vor allem zeigen die Formulierungen der Einzelformen, die Bildung der Stirn und der schmalen Nase mit den äußerst zarten Nasenflügeln,

die Mundform - trotz weit durchgezogener Bohrung der Mundspalte das knapp gerundete Kinn und die eigentümlich kantige Struktur der Kinnlade dieselbe Handschrift[222]. Auch die Stellung und Bildung des Ohres mit seinem rechteckig abgesetzten Ohrläppchen verraten ein ähnliches Formempfinden. Die waagerecht liegenden Brauen des Sevillakopfes sind ebenfalls scharf abgesetzt und überschatten die tiefeingebetteten Augen. Andererseits sind auch deutliche Unterschiede nicht zu übersehen, die insbesondere die Haarstilisierung, den Gesichtsumriß sowie die Brauen- und Augenform betreffen. Diese Abweichungen lassen sich jedoch einmal durch den stilistischen Abstand beider Werke, zum anderen aber auch durch die bewußte Anspielung auf verschiedene klassische Vorlagen erklären[223].

Zum Schluß dieser ausführlichen Betrachtungen sollen noch einige Bemerkungen zum Riemen- und Schuhwerk der Artemis Palatin-Sevilla angefügt werden. In der Sevillastatue sind beide Details am vollständigsten überliefert[224]. Die jeweils mit einem Rundwulst abgesetzten Ränder des Gürtels und des Köchergurtes entsprechen unmittelbar denen des Gürtelriemens der Artemis von Lykosura, so daß ebenso wie dort das eingefaßte Riemenband ehemals in Bronze aufgelegt gewesen sein dürfte. Bei der Lykosuraartemis finden sich auf dem Gürtel mehrere kleine Bohrungen, die zur Befestigung des Bronzeschmuckes dienten. Auch die Widderkopfschließe der Artemis dürfte demnach in einem anderen Material als Marmor angefertigt gewesen sein. Es ist auffällig, daß sich ganz ähnliche Widderkopfschließen noch bei zwei weiteren Artemisstatuen wiederfinden, die uns ebenfalls nur in römischen Kopien überliefert sind[225]. Die ausführliche Beantwortung der Frage, ob der Widderkopf vielleicht als eine Art Siegel eines einzelnen griechischen Künstlers oder römischen Kopisten verstanden werden darf, mit dem er seine Werke als solche kenntlich gemacht hat, muß bei dem eng gesetzten Rahmen der vorliegenden Arbeit zunächst zurückgestellt werden. Zumindest im Fall der Artemis-Iphigenie-Gruppe in Kopenhagen liegt die Vermutung nahe, daß dessen Vorbild ebenfalls auf ein Werk des Damophon von Messene zurückzuführen ist, was vor allem der Vergleich mit der Lykosuragruppe und der Artemis Palatin-Sevilla zu bestätigen scheint[226]. Die mit Fellaschen versehenen halbhohen Schnürstie-

fel der Artemis Palatin-Sevilla besaßen wohl ursprünglich ebenfalls einen teilweise aus Bronze gefertigten Schmuck. Leider lassen sich die erhaltenen Sandalen der Artemis von Lykosura motivisch nicht vergleichen[227]. Jedoch gibt das linke Stiefelfragment der Artemis Limnatis von Messene[151] eine sehr ähnliche Bildung der Schnürleiste des Stiefels zu erkennen. Demzufolge war, wie mehrere Ausnehmungen und Bohrungen beweisen, die nach außen hin gezackte Schnürleiste in Bronze aufgesetzt gewesen. Der Stiefelschmuck der Statue Sevilla und der Artemis Limnatis unterscheiden sich von dem der Artemis des Großen Frieses von Pergamon[202] durch eine weitgehende Vereinfachung des Dekors, indem nur die Schnürleiste als Einzelmotiv hervorgehoben wird. Durch die Vergrößerung dieses Details und seine farbliche (Bronze) Auslegung bildet es aber einen ungleich stärker betonten Blickfang, was mit der auch sonst zu beobachtenden Vorliebe des Damophon für eine Aufwertung einzelner Motive übereinstimmt[228]. Daraus kann jedoch nicht der Schluß gezogen werden, daß die Artemis Limnatis von Messene gleichfalls dem Damophon zugewiesen werden muß. Für eine solche Zuschreibung reicht der fragmentarische Bestand nicht aus[229].

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Artemis Palatin-Sevilla wegen ihrer zahlreichen formalen wie stilistischen Bezüge zu Werken des Damophon demselben Künstler zugeschrieben werden darf. Zeitlich gesehen, stellt sie die früheste, uns bekannte Schöpfung des messenischen Meisters dar. Sie wird um die Jahrhundertmitte des 2. Jhs.v.Chr. entstanden sein. In ihrem Gesamtmotiv läßt sie das für die Artemis Laphria von Kalydon schriftlich und auch bildlich überlieferte σχῆμα ἱππεύουσα eindeutig erkennen, so daß folglich eine Identifikation mit der Artemis Laphria von Messene erlaubt ist.

Inwieweit bestimmte politische Ereignisse oder allgemeingeschichtliche Zusammenhänge die Wahl des Bildmotivs und die Aufstellung des Laphriabildes in Messene mitbestimmt haben, läßt sich leider nur erahnen. Bei der Artemis Limnatis von Messene bieten sich gleich zwei entsprechende historische Ereignisse an, die mit der

wechselvollen Geschichte des ursprünglich den Messeniern und Lakoniern gemeinsamen Limnatisheiligtums an der Grenze beider Herrschaftsgebiete aufs engste verbunden sind[230]. Beide Ereignisse geben darüberhinaus Anlaß zu der Vermutung, daß die Aufstellung des Kultbildes der Limnatis im Heiligtum am Ithome unter anderem als Affront gegen Sparta verstanden werden darf. Mit einer ebenfalls gegen den alten Erbfeind Sparta gerichteten Polemik scheint aber auch der Auftrag zur Errichtung des Standbildes der Artemis Laphria zusammenzuhängen. Denn dem Bericht des Pausanias[231] zufolge bezieht sich die Übernahme sowohl des Laphriakultes als auch des Laphriabildes auf ein historisches Ereignis, das einen der Höhepunkte kriegerischer Auseinandersetzung mit Sparta berührt. Es handelt sich um die durch Sparta erzwungene Vertreibung der Messenier von Ithome nach Naupaktos[232] (nach 464 v.Chr.). Von Naupaktos aus sollen die Messenier den kalydonischen Laphriakult kennengelernt und später, vermutlich nachdem Messenien mit thebanischer Hilfe von der spartanischen Herrschaft befreit worden war (nach 471 v.Chr.), nach Messene überführt haben[233].

Verzeichnis der selbstverfaßten Abkürzungen

Zusätzlich zu den in den 'Abkürzungsverzeichnissen und Richtlinien für die Publikation des Deutschen Archäologischen Instituts' angegebenen Sigeln (zuletzt abgedruckt im AA 1981, 725 ff.) wurden folgende Abkürzungen verwendet:

Anti, Laphria	C. Anti, ASAtene 2, 1915, 185 ff.
Dyggve, Laphrion	E. Dygvve, Das Laphrion, der Tempelbezirk von Kalydon (1948)
Imhoof-Blumer, Gardner, NCP	F. Imhoof-Blumer, P. Gardner, A numismatic Commentary on Pausanias, JHS 1885-1887. jetzt: Ancient coins illustrating lost masterpieces of Greek art. Rev. and ed. by A.N. Oikonomides (1964)
Kleine Pauly	Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, hrsg. von K. Ziegler und W. Sontheimer I-V (1964 ff.)
Poulsen, Rhomaios, Erster vorl. Bericht	Fr. Poulsen, K. Rhomaios, Erster vorläufiger Bericht über die dänisch-griechischen Ausgrabungen von Kalydon (1927)
Dyggve, Poulsen, Rhomaios, Heroon	E. Dyggve, Fr. Poulsen, K. Rhomaios, Das Heroon von Kalydon (1934)

Anmerkungsverzeichnis

I. Die Artemis Laphria des Menaichmos und Soidas von Naupaktos

1 : Pausanias VII 18,8 ff.

2 : Pausanias IV 31,7

3 : Pausanias VII 18,1o

4 : Zum Kult der Artemis Laphria:

RE II 1 (1895) 1391 s.v. Artemis (Wernicke); M.P. Nilsson, Griechische Feste (19o6) 218 ff.; RE X 2 (1919) 1763 ff. s.v. Kalydon (v. Geisau); RE XII 1 (1924) 766 ff. s.v. Laphria (Kroll); J. Herbillon, Les cultes de Patras avec une prosopographie Patréenne (1929) 55 ff.; Dyggve, Laphrion 335 ff.; Kleine Pauly I 622 f. s.v. Artemis (Fauth).

Zur Artemis Laphria des Menaichmos und Soidas von Naupaktos:

Imhoof-Blumer, Gardner, NCP 76 ff.; Anti, Laphria 181 ff.; E.M.W. Tillyard, The Hope Vases (1924) 55; Fr. Studniczka, Artemis und Iphigenie (1926) 79 Anm. 1; Poulsen, Rhomaios, Erster vorl. Bericht 7.68 ff.; G.Bruns, Die Jägerin Artemis (1929) 61 f.; J. Herbillon, Les cultes de Patras (1929) 63; Lippold, Plastik 113 f.; L. Lacroix, Les reproductions de statues sur les monnaies grecques (1949) 233 ff..

5 : Münzen von Patrai

Imhoof-Blumer, Gardner, NCP 76 f. Taf. Q,6 (Hadrian), 7 (L. Verus), 8 (Carac.), 9 (Nero), 1o (Commodus); BMC Peloponnesus 26 f. Taf. 5,17 (Domitian). Taf. 6,1 (L. Verus). Taf. 6,3 (Commodus). Taf. 6,6 (Caracalla); Anti, Laphria 183 Abb. 4 a-d; Lacroix a.O. 233 ff.; Corinth. Results of excavations. VI Coins Nr. 345 Taf. VIII.

6 : Tonlampen

a) Korinth, Mus. Inv. L 4246 A

(Lampe des Loukios; aus einem Grab; Altar rechts vom Hund; links neben der Göttin ein zweiter Altar?)

Ph. Bruneau, BCH 1o1, 1977 I, 259 f. Nr. 58 Abb. 8

b) Paris, Louvre Inv. Cp. 4413

(Lampe des Phthongos)

Bruneau a.O. 288 ff. Nr. 78 Abb. 45

c) Bologna, Mus. Inv. 6129

(Lampe des Loukios)

Anti, Laphria 185 Abb. 5; Bruneau a.O. 288 ff. Nr. 79 Abb. 47; M.C. Genito Gualandi, Lucerne fittili delle Collezioni del Museo Civico Archeologico di Bologna (1977) 146 Nr. 355 Taf. 47

d) Alexandria, Kôm Sciugafa

(Lampe des Loukios)

BArchAlex 7, 1905, 80 Abb. 31

e) Alexandria, Nécropole de l'Ibrahimieh

(Lampe des Loukios)

BArchAlex 9, 1907, 70.72 mit Abb. 19 a

f) Aigeira, Theater Inv. L 13/72

V. Mitsopoulou-Leon, ÖJh 50, 1972-74 (Grabungen 1971-72) 19 Nr. 19.25 Abb. 16,23

g) Iasos, Theater Inv. I 42

D. Levi, ASAtene N.S. 27-28, 1965-66, 446 f. Abb. 56,8. 450

7 : a) Ein Diadem zeigt Imhoof-Blumer, Gardner, NCP Taf. Q 9 (Artemis steht im Profil nach links)

b) Eine Haarschleife findet sich bei Imhoof-Blumer, Gardner a.O. Taf. Q 10 (Artemis in Dreiviertelansicht nach links; ihr gegenüber eine Aphrodite)

c) Haarwulst z.B. bei Münze Anm. 7 a

8 : Imhoof-Blumer, Gardner a.O. Q,7 zeigt die Göttin nach Amazonenart mit entblößter rechten Brust. Corinth VI Coins Nr. 345 (rechts neben der Göttin steht ein Hund). Der Altar ist bei sämtlichen Münzen und Lampen anders dargestellt.

9 : Auf der Lampe aus Iasos (Anm. 6 g) wendet die Göttin den Kopf nach rechts.

10 : a) Kanachos von Sikyon Nr. 1

RE X 2 (1919) 1846 ff. s.v. Kanachos Nr. 1 (Lippold); Lippold, Plastik 97; EAA IV (1961) 308 ff. s.v. Kanachos Nr. 1 (Carettoni); Kleine Pauly III 103 f. s.v. Kanachos Nr. 1 (Gross)

b) Kanachos von Sikyon Nr. 2

RE X 2 (1919) s.v. Kanachos Nr. 2 (Lippold); Lippold, Plastik 216; EAA IV (1961) s.v. Kanachos Nr. 2 (Guerrini); D. Arnold, Die Polykletnachfolge, 25. Ergh. JdI (1969) 13 f.; Kleine Pauly III 104 s.v. Kanachos Nr. 2 (Gross)

c) Kalon (Kallon) von Aegina

RE X 2 (1919) 1757 f. s.v. Kalon Nr. 1 (Lippold); Lippold, Plastik 97; EAA IV (1961) 304 s.v. Kalon (Giuliano); Kleine Pauly III 91 s.v. Kalon Nr. 1 (Gross)

d) Menaichmos von Naupaktos

RE XV 1 (1931) 7o1 f. s.v. Menaichmos Nr. 5 (Lippold); Lippold, Plastik 113 f.; EAA IV (1961) 1o13 s.v. Menaichmos (Cressedi); Kleine Pauly III 1197 s.v. Menaichmos Nr. 4 (Gross)

e) Soidas von Naupaktos

Lippold, Plastik 113 f.; EAA VII (1966) 396 s.v. Soidas (Moreno)

11 : Ein Resümee der unterschiedlichen Meinungen zum Artemistypus auf den Münzen gibt:

L. Lacroix a.O. 235 ff.

12 : Anti, Laphria 184 ff.. Die hier zum Vergleich herangezogenen Statuetten und Reliefdarstellungen werden im Kapitel II der vorliegenden Arbeit ausführlich besprochen (S. 3o ff.).

13 : Hätte die Originalvorlage der Münzen tatsächlich einen um den Leib gegürteten Mantel besessen, so wäre er vermutlich aufgrund von Darstellungsschwierigkeiten ganz fortgelassen worden.

14 : Siehe z.B. die Artemis mit seitlicher Baumstütze auf einer Münze von Argos; hier Anm. 2o7.

Nur die Lampe im Louvre (Anm. 6 b) scheint auf eine rückwärtige Baumstütze hinzuweisen, die in ihrem oberen Drittel vom Mantel überdeckt wird. Es ist aber auch möglich, daß der Mantel hier teilweise abgebrochen ist und die Bruchkante wie eine vermeintliche Baumstütze aussieht.

15 : Eine Ausnahme bildet nur die Artemis auf der Lampe aus Iasos (siehe Anm. 6 g), bei welcher der Gesamtrhythmus des Körpers wegen der veränderten Kopfhaltung viel bewegter erscheint.

16 : Istanbul, Mus.Arch. 619

Mendel II 362 Nr. 619 (61) mit Strichzeichnung.

Foto DAI Istanbul Inst.Neg. 71/66. 71/7o. 71/71.

Gesamthöhe mit Plinthe: 1,265 m
Höhe der Plinthe : o,o95 m

Es fehlen:

a) von der Figur: drei Finger der rechten Hand, das Attribut in der linken Hand, einige Gewandfalten,

b) vom Hund: die linke Kopfhälfte mit einem Teil des Halses, beide Vorderbeine, ein Teil der Hinterbeine, die rechte Ohrspitze, der Unterkiefer,

c) der Aufsatz auf dem Sockel neben der linken Fußspitze der Göttin.

Wiederangesetzt sind:

a) bei der Figur: der Kopf mit Hals, beide Hände, der rechte Arm, das rechte Bein ab Mitte der Wade mit Köcher, das linke Bein ab Mitte Knie bis zum Fußknöchel,

b) beim Hund: der Kopf mit Hals.

Ergänzt sind: Einige Gewandfalten und einige Absplitterungen an den Bruchstellen der Figur und des Hundes.

Die Rückseite der Figur ist nur flüchtig ausgearbeitet.

17 : Der niedrige Sockel neben dem linken Bein der Göttin, der sich ursprünglich weiter nach oben fortgesetzt hat, darf wohl aufgrund der detaillierten Angaben auf den Münzen und Lampen ebenfalls als Altar angesprochen werden.

18 : Leider finden sich im Museumskatalog keine näheren Angaben zur Pfeilerstütze.

19 : Auf ein fehlerhaftes Anbringen der rechten Hand deutet vor allem der unnatürlich stark gebogene Zeigefinger, der offenbar mit einer auf dem Gewand noch erhaltenen Fingerkuppe eines anderen Fingers verbunden worden ist.

2o : Weitere Mängel: Die oberen Wulstränder der Schnürstiefel sind ungleich hoch; der rechte Stiefel und der Köcher sind nicht vollständig ausgearbeitet; die Finger sind sehr dick und überlang gebildet.

21 : Agrinion, Mus. Inv. 35

Kopf aus dem Heroon von Kalydon.

Poulsen, Rhomaios, Erster vorläufiger Bericht 67 f. Nr. 1o Abb. 112-115; Dyggve, Poulsen, Rhomaios, Heroon 369 f. Abb. 94-96.

Foto DAI Athen Inst.Neg. 73/1238. 73/1289.

Gesamthöhe: o,295 m
Kopfhöhe : o,23 m

Der Kopf ist aus 6 Fragmenten zusammengesetzt. Die Nasenspitze, ein Teil der linken Wange sowie eine kleine Absplitterung des linken Augapfels sind in Gips ergänzt worden.

22 : Dyggve, Poulsen, Rhomaios, Heroon 361 ff.

23 : Dyggve, Poulsen Rhomaios a.O. Abb. 97,6-7

Abb. 97,6 : Gewandfragment, o,o95 m hoch;
Abb. 97,7 : Brustfragment, o,18 m hoch.

24 : Dyggve, Poulsen, Rhomaios a.O. 361 f.

25 : Zum "Zeuskopf" aus dem Heroon von Kalydon

Dyggve, Poulsen, Rhomaios a.O. 369 Nr. 7 Abb. 88-9o

26 : Dyggve, Poulsen, Rhomaios a.O. 371

27 : Zum Kopf des "skopasischen Meleagers":

Poulsen, Rhomaios, Erster vorläufiger Bericht 58 f. Abb. 92-93; Helbig^4 III Nr. 2221 (v. Steuben); A. Stewart, Attika. Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age (1979) 62 Nr. 88

28 : Da jedoch weder das Istanbuler Köpfchen noch die Münzen und Lampen für das Vorbild ein Diadem erschließen lassen, wird auch der Artemiskopf aus dem Heroon nur mit einer aufgebundenen Haarschleife zu ergänzen sein.

29 : Münze von Patrai

(AR des Damasias)

B.V. Head, Historia Numorum^2 (1911) 414 mit Abb.; BMC Peloponnesus Taf. 5,5; SNG Vol. III Part. IV (The Lockett Collection) Nr. 2348 Taf. 41

Da die Münze jedoch mit Sicherheit bereits vor der Überführung des Kultbildes nach Patrai geprägt worden ist, kann nur aufgrund der sehr engen kultischen Beziehungen zwischen Patrai und Kalydon eine Verbindung des Münzbildes mit der Laphria des Menaichmos und Soidas vermutet werden.

3o : Der Aiantides des Teisandros

FdD III 1,33 Abb. 12; H. Pomtow, AM 31, 19o6, 536, Abb. 21; D. Arnold, Die Polykletnachfolge, 25. Ergh. JdI (1969) Abb. 37, 4o a

Der Apollodoros des Alypos

FdD III 1,37 Abb. 15; Pomtow a.O. 548 f. Abb. 27; Arnold a.O. Abb. 33, 4o a

Zum Lysanderanathem allgemein:

RE Suppl. IV (1924) 12o9 Nr. 5 s.v. Delphoi (Pomtow); FdD III 1, 24 ff. (Bourguet); Arnold a.O. 97 ff.

Der Diskobol des Naukydes

Lippold, Plastik 199 Taf. 68,2; T. Dohrn, Attische Plastik (1957) 21o ff.; G. Hafner, Geschichte der griechischen Kunst (1961) Abb. 251; Arnold a.O. 11o ff. 262 Taf. 12 a; A. Linfert, Von Polyklet zu Lysipp (1966) 14

31 : Der Ares Borghese

Lippold, Plastik 186 Taf. 68,1; H. K. Süsserott, Griechische Plastik des 4. Jhs.v.Chr. (1938) 133; Dohrn a.O. 67 ff. Taf 2 c; B. Freyer, JdI 77, 1962, 211

Der Dresdner Zeus

Lippold, Plastik 19o Taf. 66,3; B. Schlörb, Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias (1964) 31 f.

Die Aphrodite Doria Pamfili

Lippold, Plastik 2o7; BrBr 538-539; Schlörb a.O. 22 ff.

32 : Der Kopist scheint ebenfalls den Hund und den Altarsockel allzu dicht an die Göttin herangerückt zu haben. Die Münzen und Lampen zeigen dagegen einen deutlichen Abstand von Hund und Altar zur Göttin.

33 : Auch auf den Münzen und Lampen glaubt man in einzelnen Fällen zu erkennen, daß die Göttin in einer leichten Dreiviertelansicht dargestellt ist. In diesem Zusammenhang scheint ferner bemerkenswert zu sein, daß einige Münzschneider die Göttin im Profil wiedergeben.

34 : Siehe Anm. 3o

35 : Um den Eindruck vordrängender Bewegung künstlerisch noch zu steigern, wurde auf der Spielbeinseite der ruhig herabgleitende Mantel als Kontrast dagegengesetzt. Es ist auffällig, daß sich dieses Mantelmotiv geradezu oft bei solchen Gestalten findet, denen eine innere Handlungsbereitschaft besonders eigen ist, z.B. beim skopasischen Meleager (Lippold, Plastik 289 Taf. 1o2,4)

36 : Natürlich ist dieser Vergleich nur bedingt möglich, handelt es sich doch einmal um einen Athleten, das andere Mal um eine mädchenhafte Göttin.

37 : z.B.

Der Hermes Pitti

Lippold, Plastik 178; EA 213-15; Helbig^4 II Nr. 2o84 (v. Steuben); D. Arnold, Die Polykletnachfolge, 25. Ergh. JdI (1969) Taf. 1o a

Der Läufer im Konservatorenpalast

Lippold, Plastik 219; A. Linfert, Von Polyklet zu Lysipp (1966) 21; Helbig^4 II Nr. 1518 (v. Steuben)

Bronzestatuette des Diadumenos New York

Lippold, Plastik 112; G.M.A. Richter, Handbook of the Greek Collection (1953) Taf. 88 d; W.H. Schuchhardt, Die Epochen der griechischen Plastik (1959) 9o f. 1o2

38 : Der Hermes Capelli

E. Berger, RM 65, 1958, 14 Anm. 3o; E. Paribeni, Cat. delle Sculture di Cirene (1959) Nr. 358 Taf. 162; Arnold a.O. Taf. 13 a, 15 c; Lintfert a.O. 18;
Foto DAI Rom Inst.Neg. 581o77 (Kopie Florenz)

39 : Der Kopie Florenz des Hermes Capelli ist bei der Beurteilung des Originals wohl der Vorzug zu geben.

4o : Zu den Skulpturen des Asklepieion von Epidauros

J.F. Crome, Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros (1951); B. Schlörb, Timotheos, 22. Ergh. JdI (1965) 32 ff.; Arnold a.O. 122 Anm. 446

41 : Der Herakles Kopenhagen

Poulsen, Cat. Sculpt. Nr. 25o; K. Schauenberg, AntPl. II (1963) 77 f.; W.H. Schuchhardt in: Neue Beiträge. Festschrift B. Schweitzer (1954) 223 f.; Lippold, Plastik 219 Taf. 78,4

Die Leda des Timotheos

Lippold, Plastik 221, Taf. 79,3; T. Dohrn, Attische Plastik (1957) 2o5 f.; Helbig^4 II Nr. 1254 (v. Steuben); EAA IV (1961) 525 Abb. 618 s.v. Leda (Giuliano)

Die Aphrodite von Knidos

Lippold, Plastik 239 Taf. 83,3; Th. Kraus, Die Aphrodite von Knidos, Opus Nobile H. 1o (1957); Helbig^4 I Nr. 2o7 (v. Steuben)

Der Herakles Landsdowne

Lippold, Plastik 251 Taf. 91,1; H.K. Süsserott, Griech. Plastik des 4. Jhs.v.Chr. (1938) 147 Taf. 31,3; Arnold a.O. 23o; Linfert a.O. 35 f.

42 : Das attische Urkundenrelief von 362/61

BrBr 533 (Mitte); Lippold, Plastik 247 Taf. 88,3; Süsserott a.O. Taf. 4,1

43 : Das Grabrelief der Silenis

Lippold, Plastik 245; H. Diepolder, Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jhs.v.Chr. (1931) 42 Taf. 37; C. Blümel, Die Klassisch Griechischen Skulpturen der Staatl. Museen zu Berlin (1966) 35 f. Nr. 29 Abb. 47

44 : Sehr gut läßt sich auch der Kopf einer "Sirene" mit der Laphria vergleichen. Piräus, Mus. Inv. 274; E. Buschor, Die Musen des Jenseits (1944) Abb. 54

Foto DAI Athen Inst.Neg. 72/2744. 72/2748

45 : Weiblicher Kopf aus dem Heiligtum der Athena Alea von Tegea

C. Dugas, J. Berchmanns, M. Clemmensen, Le Sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée au IV^e Siècle (1924) Nr. 1o6 Taf. 116

46 : Die Köpfe des Asklepieion von Epidauros

Crome a.O. Taf. 4. 8. 49. und besonders Taf. 41

47 : Zur Entwicklung der Haarschleife

H. Kenner, Der Apoll vom Belvedere, SBWien 279,3 (1972) 7 ff.

47a : Zur Münze des Achaiischen Bundes

B.V. Head, Historia Numorum^2 (1911) 416; Ch. Seltmann, Greek Coins^2 (1955) 166 f. Taf. 35, 15; P.R. Franke, M. Hirmer, Die Griechische Münze (1964) 11o Abb. 161 oben links

48 : Die Dresdener Artemis

Lippold, Plastik 238; G.E. Rizzo, Prassitele (1932) Taf. 16 ff.; F. Brommer, MarbWPr (195o/51) 3 ff.

49 : Dieselbe Vermutung findet sich auch bei P.R. Franke. Leider gibt keiner der Autoren an, an welche Artemis Laphria er dabei dachte. Da Kalydon von 391/9o bis 366 v.Chr. zu Achaia gehörte, könnte die Kultstatue von Kalydon durchaus auf einer Prägung des Achaiischen Bundes zitiert worden sein, wenn sie vor 366 v.Chr. aufgestellt worden war.

5o : Torso von der Nikebalustrade

R. Carpenter, The Sculpture of Nike Temple Parapet (1929) Taf. 8

Beispiele zu den U-förmig verlaufenden Falten auf dem Überfall der Artemis finden sich am Fries des Tempels von Bassae-Phigalia:
H. Kenner, Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia (1946) Taf. 18. 22.

51 : Skulpturen des Asklepieion von Epidauros

J.F. Crome, Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros (1951) Taf. 17. 43. 44

52 : Amazone des Westgiebels von Epidauros

Crome a.O. Nr. 9 Taf. 13-15; T. Dohrn, Attische Plastik (1957) 151 Taf. 2o a

53 : Siehe Anm. 42 und 43. Vergleichbar ist auch die Athena des Proxeniedekretes für Lachares von 355/54 v.Chr.: H.K. Süsserott, Griech. Plastik des 4. Jhs.v.Chr. (1938) Taf. 4,2; H. Diepolder, Die att. Grabreliefs des 5. und 4. Jhs.v.Chr. (1931) 41 Abb. 1o
Vergleiche auch das Grabrelief Diepolder a.O. Taf. 36,1

54 : Zur knieenden Amazone vom Maussolleion von Halikarnassos

E. Buschor, Maussollos und Alexander (195o) Abb. 21

55 : Votivrelief Rom, Mus. Barracco

Lippold, Plastik 23o; C. Pietrangeli, Museo Barracco (1963) 1o1 Nr. 129 Taf. 16; EAA IV (1961) 5o3 Abb. 59o s.v. Latona (Sichtermann); Helbig^4 II Nr. 19o5 (Fuchs)

56 : z.B. Diepolder a.O. 43 Taf. 38,1

57 : Den Unterschied zu attischen Werken dieser Zeit macht besonders der Vergleich mit der Artemis Borghese (Rom, Villa Borghese 137; EA 2743 (Arndt, Lippold); Helbig^4 II Nr. 1974 (v. Steuben)) sichtbar. Stilistisch steht die Statue der Athena des Proxeniedekretes für Lachares (Anm. 53) sehr nahe und wird demnach in das Jahrzehnt von 36o auf 35o v.Chr. zu datieren sein. Der Artemis Borghese gegenüber besitzt die Laphria einen eigentümlich herben Reiz. Ihr fehlen die Anmut, die leichte Schwingung des Körpers und der feingliedrig-zierliche Körperbau der attischen Figur. In der aufrechten Haltung der Laphria kommt dagegen das Spröde und Energische der strengen, jungfräulichen Göttin betont zum Ausdruck.
Die Artemis Borghese gibt darüberhinaus eine der Artemis Laphria unmittelbar vergleichbare Tracht wieder. Auch sie trägt einen geschürzten Peplos und ein kurzes Untergewand mit Scheinärmeln.

58 : Grabrelief in München, Glyptothek

Dohrn a.O. 177 f. Taf. 7 c; D. Ohly, Glyptothek München (1972) 43 Abb. 21

59 : Zum Jagdhund

N. Himmelmann-Wildschütz, Studien zum Ilissos-Relief (1956) 27

6o : Münze des Arkadischen Bundes

B.V. Head, Historia Numorum^2 (1911) 444 f. Abb. 242; G.F. Hill, Hist. Greek Coins Nr. 37 Taf. 5; Dohrn a.O. 177 f.

61 : Zum Argiver- und Arkaderanathem in Delphi

a) Herakles vom Argiverweihgeschenk

FdD III 1, 43 Abb. 21; D. Arnold, Die Polykletnachfolge 193 f.. 198 Abb. 36. 4oc; Linfert a.O. 36

b) Apheidas vom Arkaderweihgeschenk

FdD III 1, 4 ff.; H. Pomtow, AM 31, 19o6, Taf. 24; Arnold a.O. 23 f.. 195 Abb. 39. 4ob

62 : Zur Datierung zuletzt:
Arnold a.O. 19o; Linfert a.O. 4

63 : Berücksichtigt man, daß der Herakles am äußersten Ende des im Halbrund angelegten Argiveranathems steht, so ergibt sich für den auf der heiligen Straße befindlichen Besucher ein ähnlicher Blickwinkel zum Stand des Herakles wie zum Apheidas.

64 : Beim Apheidas läßt sich zwar nicht sicher entscheiden, ob die vorderen oder die hinteren Einlassungen zu einem Tier gehören. Im letzteren Fall wäre das Tier dem anschließenden Elatos zugeordnet gewesen. Aber auch wenn die hier bevorzugte erstere Lösung nicht zutrifft, so daß ein Gerät anstelle eines Hundes neben dem Apheidas ergänzt werden muß, bedeutet dies jedoch kaum eine wesentliche Änderung der Kompositionsweise des Werkes.

65 : z.B. Diepolder a.O. 4o f. Abb. 1o und Seite 44

66 : Antiphanes von Argos

Arnold a.O. 15; Linfert a.O. II. 3 ff.

67 : Zu Kanachos Nr. 1 und Kanachos Nr. 2 von Sikyon

Siehe Anm. 1o a, 1o b

Zu Kalon von Aegina

Siehe Anm. 1o c

Kalon von Elis

Lippold, Plastik 2o3; RE X 2 (1919) 1758 s.v. Kalon Nr. 2 (Lippold); EAA IV (1961) 3o3 f. s.v. Kallon (Amorelli); J. Dörig in: Cahiers d'Archéologie Romande Nr. 5. Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts à Paul Collart (1976) 125 ff.; Kleine Pauly III 91 s.v. Kalon Nr. 2 (Gross)

68 : Plinius, nat. XXXIV 5o

69 : Pausanias, VI 13,7

7o : Eine überzeugende Trennung beider Künstler ist vor allem J. Dörig (Anm. 67) gelungen.

71 : Plinius, nat. XXXIV 8o

72 : Menaichmos, unbekannter Herkunft

RE XV 1 (1931) 7o1 f. s.v. Menaichmos Nr. 5 (Lippold); Kleine Pauly III 1197 s.v. Menaichmos Nr. 5 (Gross)

73 : Dyggve, Laphrion 24o

74 : Dyggve a.O. 241 ff. 257 ff. (38o-37o v.Chr.); L.T. Shoe, Profils of Greek Mouldings (1936) 112 (37o-36o v.Chr.); W. Dinsmoor, The Architecture of Ancient Greece^{2}(195o) 218(um 36o v.Chr.); Tomlinson, JHS 83, 1963, 134 (um 36o v.Chr.); H. Knell, AA 1973, 46o

75 : Dyggve a.O. 264

76 : Plutarch, Agesilaos 22; Xenophon, hell. 4, 6 f.; Pausanias III 1o,2;
RE X 2 (1919) 1763 ff. s.v. Kalydon (v. Geisau); Kleine Pauly I 34 f. s.v. Achaia (Kirsten)

77 : Dyggve a.O. 264

78 : RE X 2 (1919) 1763 s.v. Kalydon (v. Geisau); Kleine Pauly I 2o7 s.v. Aitolia (Kirsten)

79 : Zur Gründung des Ätolischen Bundes

E. Schweigert, Hesperia 8, 1939, 5 ff.. 11; Kleine Pauly I 2o7 s.v. Aitolia (Kirsten)

II. Die hellenistischen Nachbildungen des Laphriatyps

8o : Anti, Laphria 181 ff.

Zur Laphriastatue des Damophon von Messene siehe Kapitel III der vorliegenden Arbeit (5o ff.)

81 : a) Artemisrelief Rom, Villa Albani 295; siehe Anm. 89

b) Statuettentorso Athen, NM Slg. Carapanos; siehe Anm. 137

82 : Vasenbilder des 5. Jhs.v.Chr.

a) Paris, Louvre G 152

Beazley, ARV^2 369,1

b) New York, Metrop. Mus. o7.286.84

Beazley, ARV^2 613,1; G. Hafner, Geschichte der Griechischen Kunst (1961) Abb. 151

Artemis von Versailles
Paris, Louvre 589

Lippold, Plastik 27o Taf. 98,2; BrBr 42o; L. Alscher, Griech. Plastik III (1956) 1o6 ff. 156 f.

83 : Zur Ausweitung der ätolischen Herrschaft

RE I 1 (1893) 1113 ff. s.v. Aitolia (Wilcken); F. Flacelière, Les Aitoliens à Delphes (1937); G. Klaffenbach, Klio 32, 1939, 189 ff.; Kleine Pauly I 2o8 s.v. Aitolia (Kirsten)

84 : Zum Kult der Artemis Laphria und seine Verbreitung siehe Anm. 4

85 : RE IV 2 (19o1) 2569 s.v. Delphoi (Pomtow); Klaffenbach a.O. 193; W. Tarn, G.T. Griffith, Die Kultur der hellenistischen Welt (deutsch. Ausgabe 1966) 15; Kleine Pauly I 1454 s.v. Delphoi (Meyer)

86 : Pausanias X 15,2

Zum Weihgeschenk der Ätoler in Delphi:

FdD III 1, 514; RE Suppl. V (1931) 92 f. s.v. Delphoi Nr. 147 (Schober)

87 : Artemis Laphria wurde bereits im frühen 4. Jh.v.Chr. in Delphi von der Phratrie der Labyadai verehrt:

Zur sog. Labyadeninschrift:

Th. Homolle, BCH 19, 1895, 5 ff.; RE IV 2 (19o1) 256o f. s.v. Delphoi (Pomtow); F. Poulsen in: Dyggve, Laphrion 337; R. Rougemont, BCH 98, 1974, 147 ff.

88 : Pausanias X 16,6 berichtet noch von einer weiteren Artemisstatue, welche die Ätoler nach Unterwerfung der Akarnanen (im Jahre 263 v.Chr.) in Delphi aufstellen ließen.

89 : Artemisrelief Rom, Villa Albani 295

EA 3638 (Arndt, Lippold); W. Amelung, RM 2o, 19o5, 136 f. Abb. 3; Anti, Laphria 19o. 193 Abb. 9; Lippold, Plastik 298; Helbig^4 IV Nr. 3321 (Fuchs)
Foto DAI Rom Inst.Neg. 31.1o
Die Höhe und Breite des Reliefs betragen o,5o m.

9o : Denkbar wäre auch ein kurzer Peplos. Normalerweise wird das kurze Untergewand unter einem Peplos getragen.

91 : Zur Datierung des Reliefs

Anti a.O. 19o (25o-2oo v.Chr.); Helbig^4 I Nr. 375 (Fuchs) (frühes 3. Jh.v.Chr.); Helbig^4 IV Nr. 3321 (Fuchs) (spätestens Mitte des 3. Jhs.v.Chr.)

92 : Eine eingehende Untersuchung zu den Werken des Übergangs vom späten 4. zum 3. Jh.v.Chr. wurde zuletzt von A. Linfert vorgelegt: A. Linfert, Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren (1976)

93 : a) Die Frauenfiguren aus dem Artemis-Polo-Heiligtum in Thasos. Istanbul, Mus. 13o-132

Th. Macridy, JdI 27, 1912, Taf. 1. 2; Lippold, Plastik 371; R. Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen, 2. Ergh. RM (1931) 91 Taf. 22,2; H. Weber, JdI 75, 196o, 112 f.; Linfert a.O. 125

b) Urkundenrelief von 318/17 v.Chr. Athen, NM 1482

Svoronos II Taf. 1o8 Nr. 1482; BrBr 533,1; Lippold, Plastik 275 Taf. 94,4

c) Themis von Rhamnus. Athen, NM 231

Lippold, Plastik 3o2 Taf. 1o8,1; Horn a.O. Taf. 6,3; BrBr 476

d) Weibliche Gewandstatue. Delphi, Mus. 1817

Lippold, Plastik 3o6; FdD IV Taf. 72

94 : a) Athena vom Typ Vescovali-Arezzo

Lippold, Plastik 24o; AA 1938, 636 Abb. 6; R. Kabus-Jahn, Studien zu Frauenfiguren des 4. Jhs.v.Chr. (1962) 88 ff. Taf. 16; W.H. Schuchhardt, Die Epochen der griechischen Plastik (1959) 122 Abb. 96

b) Athena von den Castra Praetoria
Rom, Mus. Nuovo Inv. 1829

Lippold, Plastik 275; Mustilli 93 Nr. 17 Taf. 54, 218-22o. 55, 221; Horn a.O. 8 f. Taf. 2,2; Schuchhardt a.O. 12o Abb. 95; Helbig^4 II Nr. 1732 (v.Steuben)

c) Sisyphos I vom Daochosmonument. Delphi, Mus. Inv. 1921

Lippold, Plastik 287; FdD IV Taf. 65; EAA III (196o) 38 f. Abb. 55 s.v. Delfi (Conticello); T. Dohrn, AntPl VIII (1968) 33 ff. Taf. 3o ff.

d) Weihrelief in Gonos

V. Milojcic, AA 1960, 174. 176 Abb. 16; H. Biesantz, Die thessalischen Grabreliefs (1965) 119. 106 Anm. 2

95 : Zeitlich steht ihr der Grabwächter vom Mausoleum in Belevi schon näher: Ismir, Mus. 1084; ÖJH 29, 1934/35, Beiblatt 137; Linfert a.O. 15 Taf. 3 Abb. 13-17 und Seite 23

96 : Weihrelief aus dem Ilissos. Athen, NM 1778

H. Möbius, AM 60/61, 1935/36, 247 ff. Taf. 9 c; U. Hausmann, Griechische Weihreliefs (1960) 80 Abb. 47; S. Karusu, Kat. Athener Nat. Mus. (1968) 93 Nr. 1778

97 : Pausanias VII 18,8 ff.

98 : Literatur zum Laphriakult siehe Anm. 4

99 : a) Vatikan, Mus. Chiaramonti Inv. 2006

Amelung, Vat.Kat. I 387 Nr. 122 Taf. 40; Amelung, Vat.Kat. II 747 unter Nr. 387; Amelung, RM 20, 1905, 136 ff. Abb. 1; Anti, Laphria 186 ff. Abb. 6-7. 13; Lippold, Plastik 298; Helbig^4 I Nr. 375 (Fuchs)

Gesamthöhe mit Ergänzung: 1,26 m
Höhe des Torso : 0,46 m

Der Kopf ist nicht zugehörig. Ergänzt sind: der Hals mit einem Teil der rechten Schulter, ein Stück hinter der linken Schulter, der obere und untere Teil des Köchers, beide Arme (bis auf den Daumen, den Zeigefinger und die Fingerkuppen der rechten Hand), Teil des Gewandes, beide Beine ab Mitte der Oberschenkel mit Gewand, der Baumstamm und die Plinthe.

b) Toulouse unpubliziert

Foto DAI Rom Inst.Neg. 33.1535, 33.1536

Der Kopf und Hals sind nicht zugehörig; beide Unterarme sind ergänzt; die Plinthe mit Baumstammstütze ist modern.

c) Ostia, Mus. Inv. 4

R. Calza, M.F. Squarciapino, Mus. Ostiense^2 (1962) Saal IV Nr. 9; Helbig^4 IV Nr. 3035 (v. Steuben)

Foto GFN E 23900
Höhe: 1,33 m

100 : Die Statuette Toulouse und die Statuettenvariante Ostia sind zwar als freistehende Figuren gearbeitet, doch macht sich auch bei ihnen ein leichter Überhang zur Spielbeinseite hin bemerkbar, der beim Exemplar in Ostia durch eine veränderte Haltung des rechten Armes offenbar gemildert werden sollte. Bei der Statuette in Toulouse wäre andererseits aber auch denkbar, daß der verlorene linke Arm ursprünglich mit einer weiter seitlich versetzten Stütze verbunden war.

1o1 : Bei der Artemis auf dem Relief und bei den Statuetten Toulouse, Vatikan liegt die rechte Hand mit zurückgespreiztem Daumen auf der Standbeinhüfte, der Ellenbogen ist zurückgenommen, die rechte Schulter etwas gesenkt. Wie der sorgfältig ergänzte linke Unterarm der Statuette Toulouse zeigt, lag der Arm bei den Statuetten etwas dichter am Körper.

1o2 : An der linken Weiche des Torso Vatikan befindet sich ein Bohrloch, in dem noch der Rest eines Metallstiftes erhalten war, der offenbar zur Befestigung des Bogens diente.
Auf dem Albanirelief ist zwischen dem Daumen und Zeigefinger der linken Hand der Göttin ein Bohrloch für den Haltestift des Bogens eingelassen.

1o3 : Artemis wird in der griechischen Kunst fast ausschließlich mit einem langen Gewand dargestellt, das häufig oberhalb der Hüfte durch einen unter- sowie übergürteten Überfall gekürzt ist.

1o4 : Aber bereits W. Amelung (RM 2o, 19o5, 138) scheint unsicher gewesen zu sein, ob er den Torso als Originalarbeit des späten 4. Jhs.v.Chr. ansprechen darf. Er beobachtete nämlich, daß die Rückseite der Figur sehr nachlässig ausgeführt ist. Die Chitonfalten sind dort nur oberflächlich angegeben, der Gürtel geht in die Falten des umgebundenen Mantels über.

1o5 : Silen mit dem Dionysosknaben

Lippold, Plastik 282 Taf. 1o1,2; G. Hafner, Gesch. der Griech. Kunst (1961) Abb. 418; Helbig^4 I Nr. 41o (Fuchs)

Sisyphos I

Siehe Anm. 94 c

Demosthenes des Polyeuktes

Lippold, Plastik 3o2 Taf. 1o8,2; G. Krahmer, RM 38/39, 1923/24, 154 f.; Helbig^4 I Nr. 431 (v. Heintze); Hafner a.O. Abb. 352

1o6 : a) Artemis von Gabii Paris, Louvre 529

Lippold, Plastik 239 Taf. 83,4; BrBr 59; Cat. somm. 3o Nr. 529 Taf. 15; G.E. Rizzo, Prassitele (1932) 63 ff. Taf. 94 ff.; A.W. Byvanck, Mnemosyne 4, 1951, 2o4 ff.; EncPhotTEL III 187

b) Musenbasis von Mantinea Athen, NM 215-217

Lippold, Plastik 238 Taf. 85,1-3; BrBr 468; Hafner a.O. Abb. 257; W.H. Schuchhardt, Die Antike 12, 1936, 98 ff.

c) Votivrelief Paris, Louvre 755

H.K. Süsserott, Griech. Plastik des 4. Jhs.v.Chr. (1938) 123 Taf. 25,4

1o7 : Das ungleich breite Riemenwerk der Artemis erinnert unmittelbar an den Artemistypus Palatin-Sevilla (siehe Kapitel III Seite 54 ff. Taf. V-VI).
Der über der aufgestützten Hand nach oben ausweichende Kolposrand findet sich auch bei einer Attisstatue aus Pergamon (siehe Anm. 1o8).

1o8 : Attisstatue aus Pergamon Berlin, Pergamonmus.

AvP VII 1, 133 Nr. 116 Taf. 27; A. Schober, Die Kunst von Pergamon (1951) 118 Abb. 96; K.P. Stähler, Das Unklassische im Telephosfries (1966) 134

1o9 : a) Zum Telephosfries Berlin, Pergamonmus.

AvP III 2; Lippold, Plastik 357; G. Bruns, Der große Altar von Pergamon (1949) 55 ff. Abb. 4o-51; Stähler a.O.
Vergleiche vor allem Stähler a.O. Abb. 1 a

b) Zum Fries des Hekateions von Lagina
Istanbul, Mus. 198-233

Lippold, Plastik 375; A. Schober, Der Fries des Hekateions von Lagina (1933); Stähler a.O. 179 ff.
Vergleiche vor allem Schober a.O. 4o Nr. 225 Abb. 21

11o : Weibliche Gewandfigur Frankfurt, Liebighaus

R. Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen, 2. Ergh. RM (1931) 83 f. Taf. 35,3

Foto DAI Rom Inst.Neg. 462o

111 : Akroterfigur vom Hieron in Samothrake

Ph.W. Lehmann, The Pediment Sculptures of the Hieron in Samothrace (1962) 25; K. Lehmann, A Guide to the Excavations and the Museum (1966) 95 Abb. 46; Stähler a.O. 9, 179 Abb. 6; A. Lintfert, Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weibl. Gewandfiguren (1976) 126 ff.

Dem Datierungsvorschlag von A. Lintfert (ca. 27o/65 oder zwischen 246 und 225 v.Chr.) kann ich nicht folgen. Die Akroterfiguren sind, wie allgemein angenommen wird, als Ersatzfiguren aus der Zeit vom Laginafries anzusprechen.

112 : Leider läßt sich nicht mehr abschätzen, was der Künstler im einzelnen von der Originalvorlage übernommen hat. Wie der Vergleich mit der Artemis vom Albanirelief gezeigt hat, sind die Mantelgürtung, das Arm- und Standmotiv mit Sicherheit getreu überliefert. Darüberhinaus scheint aber auch der plissierte Chiton - bis auf die genannten Einzelheiten und die Art seiner Ausführung - gute Überlieferung zu sein. Dies wird vor allem bei der Gegenüberstellung mit der Artemis von Gabii deutlich. Wie letztere dürfte das Vorbild der Artemis-Statuette in Bronze und im annähernd gleichen Format gearbeitet gewesen sein.

113 : Weibliche Gewandfiguren von der Athener Agora

The Athenian Agora. A Guide to the Excavation and Museum^2 (1962) 122 S 378; 127 S 473

114 : Artemistorso Athen, NM 4819

Anti, Laphria 186 f. Abb. 1o a. 1o b; B. Kallipolites, Deltion 27, 1972, (Chronika) 2 Nr. 11 Taf. 5 a-b

Höhe des Torso: o,52 m

115 : Lakrateidesrelief Eleusis, Mus. Inv. 5o79

Lippold, Plastik 368; Horn a. O. 74; A.W. Lawrence, Later Greek Sculpture (1927) 124 Taf. 79; A. Stewart, Attika. Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age (1979) 53

116 : a) Artemisstatuette Mariemont Inv. B 154

Lippold, Plastik 298; Anti, Laphria 186 Anm. 1o Abb. 8; W. Amelung, RM 2o, 19o5, 136 ff. Abb. 2; Les Antiquités du Musée de Mariemont (1952) 74 G 21 Taf. 24; P. Léveque, G. Donnay, L'Art Grec du Musée de Mariemont (1967) 179 Nr. 111 Abb. 111

Höhe : o,45 m
Herkunft: aus Griechenland

Die Rückseite der Figur ist stark vernachlässigt. Die Göttin trägt Sandalen an den Füßen. Das Riemenwerk der Sandalen war vermutlich farblich angegeben gewesen.

b) Unfertige Artemisstatuette Athen, NM 1681

Anti, Laphria 195 Abb. 11 a. 11 b

117 : In der Führung des Köcherriemens unterscheiden sie sich damit deutlich von der Artemis auf dem Relief der Villa Albani und dem Statuettentypus Vatikan-Toulouse-Ostia, bei denen der Köchergurt am Gürtel befestigt ist.

118 : Zum Hygieiarelief siehe Anm. 1o6 c

119 : a) Artemis von Larnaka Wien, Kunsthistor.Mus. Inv. 6o3

Lippold, Plastik 3o8; W. Klein, Praxiteles (1898) 316 Abb. 59; O. Vessberg, Swedish Cyprus Expedition. IV 3 (1956) 89 f. Taf. 9,92; P. Mingazzini, ÖJh 49, 1968/71, Hauptblatt 73 ff.; R. Kabus-Jahn, Pantheon XXXI 2, 1973, 115 ff. Abb. 1-6

b) Sitzendes Mädchen Rom, Kons. Pal. Inv. 11o7

Stuart Jones, Pal. Cons. 146 Nr. 31 Taf. 53; Lippold, Plastik 297; K. Parlasca, JbZMusMainz 8, 1961, 84 Taf. 39 ff.; Helbig^4 II Nr. 148o (v. Steuben)

Das Mädchen wurde bereits von W. Amelung, RM 2o, 19o5, 138 mit der Statuette Mariemont verglichen.

12o : Statuettentorso Athen, NM 2131

unpubliziert
Höhe: etwa o,18 cm

121 : Artemistorso aus Eretria Slg. Prinz von Hessen

K.A. Neugebauer, Antiken in deutschem Privatbesitz (1938) 11 Nr. 9 Taf. 5

Höhe: o,295 m

Die Rückseite der Figur ist nur flüchtig angelegt. Im Nacken sind Reste eines Haarschopfes erhalten.

122 : Mosaik aus Baccano
Rom, Thermenmus. Inv. 1242 d

EAA V 675 Abb. 831 (Scichilone); E. Fabbricotti, Mosaici Antichi in Italia Reg. VII: Baccano, Villa Romana (197o) 3o ff. Taf. 12 f.; Helbig^4 III Nr. 2473 D (Parlasca)

123 : a) Bronzerelief von Delos

Lippold, Plastik 318 Taf. 115,1; F. Courby, MonPiot 18, 191o, 19 Taf. 6; Horn a.O. 38; U. Hausmann, Griech. Weihreliefs (196o) 82 ff. Abb. 52; M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age^2 (1961) 153 Abb. 651

b) Weihrelief München, Glypt. 2o6

Lippold, Plastik 339 Taf. 125,1; Hausmann a.O. 89 ff.; K.P. Stähler, Das Unklassische im Telephosfries (1966) 176

c) Zur Artemis von Larnaka siehe Anm. 119 a

124 : Vergleiche A. Schober, Der Fries des Hekateions von Lagina (1933) Nr. 2o6 Taf. 34

125 : a) Artemistorso Tarent, Mus. Naz. Inv. 56 c

H. Klumbach, Tarentiner Grabkunst (1937) 29 Nr. 149 Taf. 24; L.B. Brea, RIA N.S. 1, 1952, 191 Abb. 174

Höhe : o,21 m
Herkunft: aus Tarent
Material: Kalkstein

Auf der linken Schulter befindet sich noch ein Rest des Mantels. Der Torso ist stark verschliffen.

b) Artemistorso Catania, Mus. Biscari Inv. 943

G. Libertini, Il Museo Biscari (193o) 11 Nr. 16 Taf. 9

Höhe : o,36 m

126 : Weibliche Gewandfigur aus dem Theater von Syrakus
Syrakus, Mus. Naz.

Horn a.O. 89 Taf. 36; G.E. Rizzo, Il Teatro Greco di Siracusa (1923) 156 f. Abb. 73. 74; G. Libertini, Il Regio Museo di Siracusa (1923) Nr. 165

127 : Artemisstatuette aus Tegea Athen, NM 2312

Anti, Laphria 198 f. Abb. 14

128 : Artemisrelief Sparta (Weihrelief an Artemis Eulakia) (in den Anlagen vor dem Museum)

W. Peek in: Mélanges Helléniques Offerts A Georges Daux (1974) 295 ff. Abb. 1

129 : Eine Datierung des Reliefs in das späte 3. Jh.v.Chr. muß ebenfalls in Erwägung gezogen werden. (Peek a.O.: der Schrift nach 3. Jh.v.Chr.)

13o : Artemistorso Sparta, Mus.

unpubliziert

Höhe: ca. o,3o5 m

131 : Artemistorso Rhodos, Mus. Inv. 1224

A. Maiuri, ClRh II (1932) 16 ff. Nr. 3 Abb. 6; G. Gualandi, ASAtene 54 N.S. 38, 1976, 55 f. Abb. 29

132 : a) Altarfigur aus dem Heiligtum der Artemis Leukophryene von Magnesia

C. Humann, Magnesia am Maeander (19o4) 177 Nr. 5 Abb. 177

Zur Datierung des Altares:

Horn a.O. 62; R. Horn, RM 53, 1938, 82; Stähler a.O. 129 f.; A. Linfert, Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weibl. Gewandfiguren (1976) 164 ff. Taf. 4, 18 f. (nach 221 und vor 2oo v.Chr.)

b) Vom Laginafries vergleiche insbesondere die Figur: Horn a.O. Taf. 32,1

c) Totenmahlrelief von Samos

U. Hausmann, Griech. Weihreliefs (196o) 25 Abb. 12; Ch. Picard, RA 1964 I, 197 Abb. 5

d) Bronzestatuette der Athena aus Caesarea
Berlin, Staatl. Mus.

Ph.W. Lehmann, The Pediment Sculptures of the Hieron in Samothrace (1962) Abb. 47

133 : Artemis vom Großen Fries von Pergamon

AvP III 2 Taf. 8; W.H. Schuchhardt, Die Meister des Großen Frieses von Pergamon (1925) Taf. 19; H. Kähler, Der Große Fries von Pergamon (1948) Taf. 7

134 : a) Vergleichbar ist vor allem das Gewand der toten Amazone Neapel, Mus. Naz. 299

Lippold, Plastik 353 Taf.127,4; BrBr 482,1

b) Überlebensgroßer männlicher Torso aus Eleusis Leiden, Rijksmus.

J.P.J. Brants, Description of the Classical Collection of the Mus. of Arch. of Leiden. Part I. Greek and Roman Sculpture (1927) 7 Nr. 19 Taf. 1o

135 : A. Schober, Der Fries des Hekateions von Lagina (1933) Nr. 224 Taf. 17
Vergleiche auch die Figur Anm. 132 b.

136 : Zu dieser Art von Mantelgürtung vergleiche die folgenden Statuetten (Anm. 137) und den Artemistypus Sevilla-Palatin (Seite 61 Taf. V-VI)

137 : a) Artemistorso Athen, NM Slg. Carapanos

Anti, Laphria 186 f. Abb. 12

b) Artemistorso in Policoro

unpubliziert
Foto DAI Rom Inst.Neg. 69.3o26

c) Artemistorso in Kyrene, Mus. Inv. 14.198

E. Paribeni, Cat. Sculpture Cirene (1959) Nr. 158 Taf. 93

Höhe: o,27 m

138 : Vergleiche die Friesfiguren Anm. 135

III. Das Messenische Kultbild der Artemis Laphria und andere Artemisdarstellungen des Damophon von Messene

139 : Allgemeine Literatur zu Damophon von Messene

Overbeck, Schriftquellen Nr. 1557-1564; Lippold, Plastik 35o f.; G. Becatti, RIA 7, 194o, 4o ff.; EAA II (1959) 999 ff. s.v. Damophon (Mustilli); G.M. Richter, The Sculpture and Sculptors of the Greek^2 (193o) 296; F. Coarelli, StudMisc 15, 1969/7o, 75 ff.; M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age^2 (1961) 158 f.

14o : Artemisdarstellungen des Damophon

a) Artemis Laphria = Pausanias IV 31,7

b) Artemis Phosphoros = Pausanias IV 31,1o

c) Artemis der Despoinagruppe =Pausanias VIII 37,4

d) Artemisrelief = Pausanias VIII 31,1

141 : Zur Gruppe im Despoinaheiligtum von Lykosura

Lippold, Plastik 35o f.; G. Dickens, BSA 12, 19o5/o6, 1o9 ff.; ders., BSA 13, 19o6/o7, 357 ff.; ders., BSA 17, 191o/11, 8o ff.; E. Lévy, J. Marcadé, BCH 96, 1972 II, 89o ff.

142 : Apollonkopf von Messene

G.J. Despinis, AA 1966, 378 ff.; J. Boardman, J. Dörig, W. Fuchs, M. Hirmer, Die Griechische Kunst (1966) 214 Taf. 287

143 : Es scheint kein Zufall zu sein, daß der Kopf und, - soweit sich noch erkennen läßt -, auch die Gestalt der Artemis von Lykosura typologisch unmittelbar an nachpraxitelische Werke des späten 4. Jhs.v.Chr. erinnern. Vergleichbar sind unter diesen vor allem der sog. Brunnsche Kopf (München, Glypt. 21o; Lippold, Plastik 242; BrBr 13, W.H. Schuchhardt, Die Kunst der Griechen (194o) 3o6 Abb. 279; G. Schmidt, AntPl X (197o) 29 ff. Abb. 1-5 Taf. 31-33) und die Artemisstatuette aus dem Hanghaus II von Ephesos (Selçuk, Mus. 1572; F. Eichler, AnzWien 1o1, 1964, 43 f. Taf. 3; M.J. Mellink, AJA 69, 1965, 146 Taf. 39,12; R. Fleischer, Artemisstatuette aus dem Hanghaus II in Ephesos in: Beiheft II zum Bd. 49 ÖJH, 172 ff. Abb. 7-13).
In der Artemisstatuette von Ephesos hat Fleischer a.O. 188 ff. sogar eine späthellenistische, getreue Nachbildung der Artemis von Antikyra des Praxiteles vermutet.

Bemerkenswert an dieser Artemisstatuette ist, daß sie sowohl eine der Lykosuraartemis vergleichbare Frisur und Kopfbildung als auch eine ähnliche Schrittstellung sowie einen ebenfalls als Stütze dienenden, herabfallenden Mantel aufweist.

In diesem Zusammenhang darf vielleicht der Notiz des Pausanias (VIII 3o,1o), daß sich im Tempel des Zeus Soter von Megalopolis eine Artemis der Athener Künstler Kephisodot und Xenophon befunden habe, besondere Beachtung geschenkt werden. Es ist nämlich durchaus möglich, daß der genannte Kephisodot mit dem gleichnamigen Sohn des Praxiteles identisch ist, so daß sich von hier aus eine Verbindung der Artemis des Kephisodot d.J. zur Artemis von Lykosura vermuten läßt, zumal die politischen wie kultischen Beziehungen zwischen den benachbarten Städten sehr eng gewesen sind (Kleine Pauly III 82o f. s.v. Lykosura (Meyer); R. Stiglitz, Die großen Göttinnen Arkadiens. 18.29.44).

Zur Statuengruppe im Tempel des Zeus Soter von Megalopolis

Lippold, Plastik 225; Ch. Picard, RA 1939 II, 76 ff.; EAA IV (1961) 344 f. s.v. Kephisodotos Nr. 2 (Mustilli); Kleine Pauly III 192 s.v. Kephisodotos Nr. 4 (Gross)

144 : Der Rundgang des Pausanias (IV 31,6-9) führt von der Statue des Zeus Soter (auf der Agora!) zum Arsinoe-Brunnen und von dort an mehreren Heiligtümern sowie an der Laphriastatue vorbei zu den Statuen der Dioskuren. Es folgt (IV 31,1o ff.) das Asklepieion an der Agora von Messene.

145 : Zur Artemismünze von Messene (Auton.)

Imhoof-Blumer, Gardner, NCP 67 Taf. P,3; H. Hitzig, H. Blümner, Commentarium Pausaniae Graeciae Descriptio. I 2 (1899) Münztaf. 3,19; II 3 (19o1) 169; G. Dickens, BSA 13, 19o6/o7, 4o1 Abb. 28 F

146 : Allgemein nimmt man an, daß sich die Göttin mit dem linken Arm auf eine Säule lehnt.
Auf der bei Hitzig, Blümner a.O. am besten abgedruckten Münze sehe ich jedoch keine Säule, sondern ganz deutlich ein Attribut, das der Form nach entweder als Bogen oder als Schild zu deuten ist. Meiner Ansicht nach spricht das sehr dicht am Körper geführte Attribut eher für einen Schild. Mit dieser Vermutung läßt sich eine Notiz des Pausanias (IV 13,1) verbinden, nach der es in Messene ein altes Kultbild der Artemis gegeben habe, daß mit einem Schild dargestellt war. Offenbar handelte es sich dabei um eine Statue der messenischen Artemis Limnatis. (Näheres dazu: Seite 53. 67 und Anm. 185. 186)

147 : Reste des Kultbildes der Artemis Phosphoros glaubt G.J. Despinis (AA 1966, 385 Anm. 26) im Magazin von Messene entdeckt zu haben.

Zur Statuenbasis der Phosphoros:
Ergon 1962, 125 Abb. 148; Prakt. 1962, 1o2 ff. Beilage A.

148 : Zur Artemis Orthia von Messene

Ergon 1962, 129 Abb. 155; Despinis a.O. 384 Anm. 24

149 : Pausanias, IV 32,1

15o : a) Zum Heiligtum der Artemis Limnatis von Messene

E. Curtius, Peloponnesus II (1852) 146 f.; Le Bas in: S. Reinach, Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure (1888) 134 ff.; A. Wilhelm, AM 16, 1891, 35o ff.; E. Kirsten, W. Kraiker, Griechenlandkunde^4 (1962) 422; W.B. Dinsmoor, The architecture of ancient Greece^3 (195o) 28o; Kleine Pauly III 125o s.v. Messene Nr. 2 (Meyer)

b) Zum Limnatisheiligtum von Limnai

W. Kolbe, AM 29, 19o4, 375 ff.; RE XIII 1 (1926) 7o5 f. s.v. Limnai Nr. 2 (Kruse); N. Valmin, Etudes topographiques sur la Messénie ancienne; Kleine Pauly III 668 s.v. Limnai Nr. 2 (Meyer)

151 : Le Bas a.O. 136 Taf. 7,1-4 (Statuenfragmente); Taf. Architecture Pelop. 8,3-4 (Basis des Kultbildes)

152 : Gegen die von Le Bas a.O. Taf. Archit. Pelop. 8,4 bevorzugte Ansichtsseite der Statuenbasis ist einzuwenden, daß doch mit Sicherheit nicht der halbkreisförmig ausgearbeitete Teil der Plintheneinlassung nach vorne zeigte, sondern der gerade Abschluß der Plinthenausnehmung. Demnach gehört das wiedereingesetzte Plinthenfragment mit der Stiefelspitze des rechten Beines der Göttin nicht zu einem vorgesetzten, sondern zu einem zurückgesetzten Spielbein.

153 : Vergleiche dazu die Artemisstatue Sevilla I (Taf. V; Seite 55. 67).

154 : So zuerst H. v. Steuben in Helbig^4 II Nr. 1493 und Nr. 21o7.

155 : Zum Artemistorso vom Palatin
Rom, Antiquarium des Palatin Saal III

M.F. Squarciapino, BdA 38, 1953, 1o5 ff. Abb. 1-4; B. Andreae, AA 1957, 182 Abb. 27; Helbig^4 II Nr. 21o7 (v. Steuben)

Höhe des Torso: 1,22 m

156 : Squarciapino a.O. 11o "Una creazione del tardo ellenismo pergameno". In der älteren Literatur wurde dieser Artemistypus fast ausschließlich ins 4. oder frühe 3. Jh.v.Chr. datiert.

157 : Den Kopf der Artemis Palatin-Sevilla brachte als erster P. Arndt (EA 1815: Zur Statuenreplik in Sevilla) mit Arbeiten des Damophon in Verbindung.

158 : Der Artemistypus Palatin-Sevilla

a) Torso Rom, Antiquarium des Palatin

(siehe Anm. 155)

b) Statue Sevilla, Mus. Arqu.
Inv. 2.958 (8o7) (aus Italica)

A. Garcia y Bellido, Escultura Romana de Espana y Portugal (1949) Nr. 155 Taf. 116. 117 (mit älterer Literatur); Squarciapino a.O. 1o5 Abb. 7; Guia Mus. Archeologico de Sevilla (1957) 82 Taf. 58 ff.; Picard Manuel IV 2 (1963) 849

Höhe der Statue mit Plinthe: 2,34 m

c) Torso Sevilla, Mus. Arqu. 1oo
(aus Italica)

EA 1815 (Arndt); Lippold, Plastik 336; Garcia y Bellido a.O. Nr. 154 Taf. 115; Squarciapino a.O. 1o9 Abb. 8

Höhe des Torso: 1,25 m

d) Statue Rom, Konservatorenpalast Inv. 774

Stuart Jones, Pal. Cons. 14 Nr. 2 Taf. 7; L. Mariani, Rassegna d'Arte 8, 1921, 325; Squarciapino a.O. 1o6 f. Abb. 5; Helbig[4] II Nr. 1493 (v. Steuben)

Gesamthöhe mit Ergänzungen: 2,oo m (ohne Plinthe)

Ergänzungen: Nasenspitze, Unterlippe, Nackenschopf, Teile der Schulterlocken, linke Hand mit einem Teil des Unterarmes, rechter Arm, Gewandstücke an der linken Schulter und an der rechten Hüfte, das obere Ende der Stütze, ein Großteil der Plinthe, das Diadem. Einige Ergänzungen (z.B. das Diadem, der rechte Arm, die Nasenspitze) sind mittlerweile entfernt worden.

e) Torso Siena, Villa Cetinale (Slg. Chigi)

E. Petersen, RM 8, 1893, 346 Nr. 1; G. Pellegrini, Studi e Materiali di Archeologiae e Numismatica 3, 19o5, 3o6 Nr. 4oo; P. Arndt zu EA 1815; Squarciapino a.O. 1o9 Abb. 6

Überlebensgröße

Ergänzungen: Kopf (nicht zugehörig), linker Arm (die Daumenspitze der linken Hand ist auf dem Gewand noch erhalten), Teile des rechten Unterarmes, beide Beine ab oberhalb der Knie mit Gewand, mehrere Gewandfalten, der Hund.
Vom rechten Arm sind der Oberarmansatz sowie ein größeres Unterarmfragment mit einem Teil der Hand antik.
Der Köcher hinter der rechten Schulter ist größtenteils abgearbeitet.
Die Rückseite der Figur ist nur flüchtig ausgeführt.

159 : Siehe Anm. 145 und Seite 51 f.

16o : Die Armhaltung deutet keineswegs daraufhin, daß die Göttin im Begriff war, nach dem Köcher zu greifen, wie A. Garcia y Bellido vorschlägt. Siehe Näheres dazu Anm. 182 und Seite 67.

161 : Auf dem Tierfell über der seitlichen Baumstütze befindet sich etwa auf Höhe des unteren Gewandsaumes ein Puntelloansatz, der vermutlich mit dem Bogen in Verbindung stand.

162 : Die Vermutung, Artemis habe in der rechten Hand einen Bogen getragen (so: v. Steuben in Helbig^4 II Nr. 1493), widerspricht den meisten Artemisdarstellungen. Normalerweise trägt Artemis den Bogen in der linken Hand. Der Puntello auf dem Kolpos des Torso Sevilla II wird demnach kaum mit einem Bogen verbunden gewesen sein.

163 : Vergleiche dazu die Armhaltung der Diana des gleichen Typus auf einem Relief in Florenz: Anm. 165 und S. 58

164 : Am Torso Sevilla II und an der Statue im Konservatorenpalast sind noch die Ansatzspuren der Finger zu erkennen. Reste des zurückgespreitzten Daumens finden sich beim Torso Palatin und Siena.

165 : Relieffragment Florenz, Pal. Giucciardini

EA 4117 (Modona)

Reliefhöhe : o,64 m
Reliefbreite: o,43 m
Relieftiefe : o,o6 m

Von der Diana sind ergänzt: der Kopf mit Hals, das rechte Bein ab unterhalb des Knies, ein Großteil des rechten Unterarmes mit der Hand, Teile der beiden stabförmigen Attribute in der rechten Hand, beide Füße bis zu den Knöcheln.

166 : Der rechts neben Diana dargestellte Apollo trägt die auf der rechten Schulter geknüpfte, kurze Chlamys der Jäger und Hirten; er hält den Bogen in der linken Hand. Diana wird von einem Jagdhund begleitet.

167 : Der Kopf war nachträglich mit einem Helm versehen worden. Deshalb wurde die gesamte Schädelkalotte bis zum vorderen Haarkranz abgearbeitet. Zur Verwendung der Statue im Mittelalter und in der frühen Neuzeit siehe Helbig^4 II Nr. 1493 (v. Steuben).

168 : Porträthafte Züge glaubt auch H. Stuart Jones zu erkennen. Dem widersprechen L. Mariani und M.F. Squarciapino (Anm. 158 d).
Für eine Porträtstatue scheint auch zu sprechen, daß die Statue vom Konservatorenpalast im Gegensatz zur Sevillastatue und zur Diana auf dem Florentiner Relief Sandalen anstelle von hohen Schnürstiefeln besitzt.

169 : Schulterlocken als Zutat für idealisierende Porträtstatuen und -köpfe finden sich u.a. bei einer als Porträtstatue verwendeten Kopie der Hera Borghese (Rom, Thermenmus. Inv. 51; Helbig^4 III Nr. 2262 (v. Steuben)) und bei einem Idealporträt in Privatbesitz (Beynuhmen, Privatbes.; EA 4384; B. Schweitzer, Antiken in ostpreußischem Privatbesitz (1929) 162 Taf. 6)

17o : Aus den sog. "Los Palacios" von Italica stammen:

a) Kolossalstatue des Trajan Sevilla, Mus. Arqu.

A. Garcia y Bellido, Escultura Romana de Espana y Portugal (1949) Nr. 2o; W.H. Gross, Bildnisse Traians (194o) 61 Taf. 2 a

b) Männlicher Kolossaltorso Sevilla, Mus. Arqu. (ohne Kopf; Hadrian?)

Bellido a.O. Nr. 2o2; M. Wegner, Hadrian (1956) 34 f

c) Männlicher Kolossaltorso Sevilla, Mus Arqu.

Bellido a.O. Nr. 199

171 : Eine vergleichbare statuarische Ahnengalerie der Familie des Kaisers Trajan wurde in Ostia nachgewiesen. (Helbig^4 IV Nr. 3o85 (v. Heintze))
Zu dieser Gruppe kolossaler Porträtbildnisse gehören ei Statue des Trajan, der Marciana und der Plotina.

172 : Es ist leider nicht möglich, den Kopf der Statue im Ko servatorenpalast mit einem Mitglied der kaiserlichen Fa milie des Trajan und Hadrian in Verbindung zu bringen.

173 : Möglicherweise ist der kleine, herausgezogene Mantelbausch abgebrochen.

174 : Die Sevillastatue läßt sich in der Ausführung des Gewan des mit der Kopie der phidiasischen Amazone aus der Vil Hadriana vergleichen: B. Schweitzer, JdI 72, 1957 1 ff Abb. 1; S. Aurigemma, Villa Adriana (1961) Abb. 116.

Die Kopien Sevilla II, Siena und Konservatorenpalast si später als der Torso vom Palatin entstanden.

175 : In diesem Zusammenhang ist auch die Diana auf einem hadrianischen Tondo am Konstantinsbogen zu erwähnen, da die Figur offenbar eine Variante des Artemistypus Palat Sevilla darstellt. Zudem ist der Tondo, auf dem der Kaiser nach der Jagd ein Opfer für Diana darbringt, als Zeichen der besonderen Verehrung des Hadrian für die Göttin der Jagd und des Palatin zu werten.

Zum Tondo vom Konstantinsbogen

M. Bieber, RM 26, 1911, 228; H.P. L'Orange, A. v. Gerkan Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens (1935) Taf. 4o b; A. Giuliano, Arco di Constantino (1955) Abb. 12; BrBr 559, 2; J. Maull, ÖJH 42, 1955, 53 ff.

176 : Zu den Salii Palatini

RE I A2 (192o) 1874 ff.. 188o, 1885 f.. 1887 s.v. Salii 1 (Geiger); RE XIV 2 (193o) 1922 f. s.v. Mars (Marbach); Kleine Pauly IV 1511 s.v. Salii Nr. 2 (Abel)

177 : Es ist sehr verführerisch, in der Figurengruppe auf dem Relief von Florenz eine insgesamt ins Römische übersetzte, ursprünglich griechische Kultkonstellation wiederzuerkennen, wie sie dem Bericht des Pausanias zufolge auch in Messene vorgelegen hat. Demnach könnte der Gott Mars mit dem kriegerischen Zeus Ithomatas (Pausan. IV 33,1 ff.) zu verbinden sein, der ähnlich wie die ätolische Artemis Laphria in enger Beziehung zu den Kureten gestanden hat. (Pausan. IV 31,9; 33,1) Letztere galten als die griechischen Vorfahren der Salier. In der Geburtslegende des Zeus schlugen auch die Kureten mit Lanzen gegen ihre Schilde, um das Zeuskind vor Kronos zu schützen. Der in der Hermestracht dargestellte Apoll könnte sehr gut als der in Messenien verehrte Apoll Karneios identifiziert werden (Pausan. IV 31,1. 33,4 f.).

178 : Insofern erinnert die Artemis Sevilla I an klassische Artemisbilder. Dies scheint auch für viele einer der Beweggründe für eine Datierung des Vorbildes ins 4. Jh.v. Chr. gewesen zu sein.

179 : In der griechischen Kunst werden beide Attribute immer gemeinsam dargestellt.

180 : Sehr häufig stützt sich Artemis mit erhobenem Arm auch auf eine lange Fackel. Meistens hält sie dieses Attribut jedoch in der linken Hand, während die gesenkte Rechte in diesem Fall fast immer mit einem anderen Attribut als mit einem Bogen dargestellt ist.

181 : Hier sind jedoch gegenüber der Palatingruppe der eingestützte und der gesenkte Arm dem Standmotiv entsprechend spiegelbildlich vertauscht.

182 : Ein Szepter wäre auch möglich, es findet sich aber bei Artemisdarstellungen höchst selten. Leider lassen die wenigen Münzen, auf denen die Göttin mit einem langen stabartigen Attribut wiedergegeben wird, selten eine nähere Bestimmung des dargestellten Gegenstandes zu.

183 : Siehe Anm. 180

184 : Zur Artemis Astrateia von Pyrrichos

Pausanias III 25,3; Imhoof-Blumer, Gardner, NCP Taf. N,3

185 : Pausanias IV 13,1

186 : Siehe Anm. 146

187 : Vergleichbar sind u.a. die im vorigen Kapitel aufgeführten späthellenistischen Statuetten des Laphriatypus.

188 : Gerade die veränderte Armhaltung, durch welche die Sevillastatue streng frontalansichtig fixiert wird, und die in der vorderen Bildebene erzählerisch breit dargelegte Schilderung der Attribute, zu denen auch das über die Baumstütze sorgfältig ausgebreitete Rehfell zu zählen ist, erweisen die Schöpfung als ein eklektisches Werk des römischen Klassizismus. Der Künstler scheute sich nicht, das Vorbild gedanklich neu zu interpretieren, wobei das eigentlich Inhaltliche der Darstellung gegenüber der äußeren Erscheinung deutlich zurücktritt.

189 : a) Zum Körperrhythmus:

Statue des skopasischen Meleager

Lippold, Plastik 289 Taf. 1o2,4; Amelung, Vat. Kat. II 33 Nr. 1o. 755 f. Taf. 3. 12; Helbig^4 I Nr. 97 (v. Steuben)

b) Zum Gewand:

Artemis von Versailles

Siehe Anm. 82

c) Zum Kopf:

Kopf der sog. Hygieia von Tegea
Athen, NM 36o2

Lippold, Plastik 251 Taf. 9o,2

19o : Abweichend davon vor allem:

Stuart Jones a.O.: Hellenistische Adaption eines Werkes des späten 5. oder 4. Jhs.v.Chr.; Lippold a.O.: frühes 3. Jh.v.Chr.

191 : Die programmatischen Gesichtspunkte, die zu einer Rückbesinnung hellenistischer Künstler, - vor allem in der Zeit der religiösen und politischen Erneuerung nach 146 v.Chr. -, auf klassische Götterbilder führten, scheinen mir bisher zu wenig Beachtung gefunden zu haben.

192 : Siehe Anm. 154

193 : So als erster H. v.Steuben in: Helbig^4 II Nr. 1493

194 : Artemis von Lykosura, Athen NM 1735

P. Kavvadias, Fouilles de Lycosura I (189o) Taf. 2; G. Dickens, BSA 13, 19o6/o7, 377 Abb. 18; K. Kuruniotis, Kat. Mus. Lykosura (1911) 4o Abb. 33; BrBr 479 (Kopf der Artemis); G.J. Despinis, AA 1966, 382 Abb. 5. 6 (Kopf der Artemis); E. Lévy, J. Marcadé, BCH 96, 1972 II, 89o ff. Abb. 3o

195 : Siehe Anm. 143

196 : Die Beinfragmente der Artemis von Lykosura sind am besten abgebildet in: BCH 96, 1972 II, 993 Abb. 31 a, b; Abb. 32 (die Füße mit Sandalen).

197 : Dionysos am Großen Fries von Pergamon

AvP III 2 Taf. 1; W.H. Schuchhardt, Die Meister des Großen Frieses von Pergamon (1925) Taf. 3; H. Kähler, Der Große Fries von Pergamon (1948) Taf. 21; A. Schober, Die Kunst von Pergamon (1951) Abb. 58
Vgl. auch den Dionysos vom Kleinen Fries: AvP III 2 Taf. 35,4. 36,5-7

198 : a) Figur vom Telephosfries

K.P. Stähler, Das Unklassische im Telephosfries (1966) Abb. 1 a

b) Attis von Pergamon

Siehe Anm. 1o8

199 : Die Faltenbildungen im Bereich des Gürtels der Artemis Palatin-Sevilla finden sich in ganz ähnlicher Form auch bei einer gegen 14o v.Chr. entstandenen Sitzstatue der Kybele aus Pergamon (AvP VII 1 Nr. 45 Taf. 12; Schober a.O. Abb. 97).
Zu der Art, wie die Falten die Körperformen umschreiben, vergleiche auch den Demetertorso von Lykosura (BCH 96, 1972 II, 967 ff. Abb. 1).

2oo : Zur Entwicklung des Motivs der Mantelgürtung siehe S. 32 f., 47.

2o1 : Die unmittelbar vergleichbaren Beispiele (Anm. 137) sind später zu datieren.

2o2 : Zur Artemis vom Pergamonaltar

AvP III 2, 43 f. Taf. 8 (gesamt) Taf. 25,2 (Kopf); W.H. Schuchhardt, Die Meister des Großen Frieses von Pergamon (1925) Taf. 19; H. Kähler, Der Große Fries von Pergamon (1948) Taf. 7 (gesamt) Taf. 27 (Kopf)

2o3 : Eine derartige Manteldrapierung widerspricht der Vorstellung von einer freien, ungehinderten Bewegung. Andererseits wird aber gerade durch die schräge Führung des Mantelzipfels zwischen den Beinen Bewegung suggeriert und der sehr verhalten wiedergegebene Laufschritt der Göttin mit darstellerischen Mitteln optisch verstärkt.
Ferner erlaubt das Mantelmotiv der Lykosuraartemis dem Künstler, die blockhaft isolierte rechte Körperflanke optisch zu überspielen. Eine ähnliche Situation und künstlerische Lösung findet sich auch bei der Artemis Palatin-Sevilla.

2o4 : Statuettentorso von Messene

Ergon 1964, 99 Abb. 122; Prakt. 1964, 97 Taf. 1o7 a; G.J. Despinis, AA 1966, 385. Anm. 26
Höhe: o,29 m

2o5 : a) Statuettentorso Paris, Louvre 3435
Slg. Homolle (angeblich aus Griechenland)

J. Charbonneaux, MonPiot 31, 193o, 9 ff. Abb. 1 Taf. 2
Picard, Manuel IV 2 (1963) 821 Abb. 345

Höhe: o,77 m

b) Artemisstatuette Rom, Mus. Torlonia 347
(mit Porträtkopf)

P.E. Visconti, Mus. Torlonia (1876) Nr. 347 Taf. 85; Charbonneaux a.O. 15 Anm. 1; 17 Abb. 3; Lippold, Plastik 291

Höhe: 1,4o m (mit Ergänzungen)

Ergänzt sind: die rechte Schulter mit Arm, der linke Unterarm, Teile des Gewandes, beide Beine von den Knieen abwärts, der untere Teil der Baumstütze, der Hund.

c) Statuettentorso aus Rhodos

K. Ch. Phaturu, Deltion 19, 1964 (Chronika) 467 Taf. 55o,1; G. Daux, BCH 91, 1967, 769 Abb. 5

Höhe: o,38 m

2o6 : Dagegen sind die hohen Jagdstiefel bis auf mögliche Ansatzspuren auf der antiken Plinthe frei ergänzt, scheinen aber in ähnlicher Form ehemals vorhanden gewesen zu sein (siehe Münze Anm. 2o7).

2o7 : Münze von Argos
(AE Antoninus Pius)

Imhoof-Blumer, Gardner, NCP Taf. R 21 ("Aigeion"); K.M. Edwards, Corinth VI (Coins) Nr. 386 a Taf. 8 (Münzlegende verbessert:"Argeion")

2o8 : Nach Pausanias VIII 15, 9 holten die Argeier aus einem Heiligtum der Artemis Pyronia auf dem Krathisgebirge das Feuer für das Fest der Demeter Lernaia. In Argos selbst wurde die Artemis Pheraia verehrt (Pausanias II 23,5), die ebenfalls meistens als Fackelträgerin dargestellt wurde.

2o9 : Zum Sisyphos I

Siehe Anm. 94 c

21o : a) Artemis von Larnaka

Siehe Anm. 119 a

b) Artemis von Mytilene
Istanbul, Mus. Arch. 533

Mendel II 244 f. Nr. 533; Lippold, Plastik 311; W.H. Schuchhardt, Die Epochen der griech. Plastik (1959) Abb. 82

211 : Zur Datierung: R. Kabus-Jahn, Pantheon 31, 1973, 115 ff.

212 : Zur Artemis Phosphoros von Messene siehe Anm. 147

213 : In beiden Fällen handelt es sich um eine Darstellung der sich ausruhenden Göttin. Es ist bezeichnend, daß der Artemistypus Paris-Torlonia in römischer Zeit ebenfalls für eine Porträtdarstellung verwendet wurde.

214 : Vergleiche zur Rückseite des Torso Paris die Darstellung einer Amazone vom Fries des Artemisions von Magnesia am Maeander (Figur in Rückenansicht).

C. Humann u.a., Magnesia am Maeander (1904) Taf. 5 Nord 1 B

215 : Weiblicher Kolossalkopf
Rom, Kapitolin. Mus. Inv. 253

Stuart Jones, Mus. Cap. 122 Nr. 49 Taf. 31; BrBr 265; P. Arndt in: EA 1815; Lippold, Plastik 351; Helbig^4 II Nr. 1235 (v. Steuben); F. Coarelli, StudMisc 15, 1969/70, 84 Taf. 20,2-4. 21

216 : "Schöner Kopf" von Pergamon Berlin, Pergamonmus.

AvP VII 1 Nr. 90 Taf. 25 Beil. 15; Lippold, Plastik 359 Taf. 124,4; A. Schober, Die Kunst von Pergamon (1951) 106 f. Abb. 66. 67

217 : a) Kopf der Artemis vom Großen Fries von Pergamon

Siehe Anm. 202

b) Kopf der Aphrodite vom Großen Fries von Pergamon
Istanbul, Mus. Arch. 326

AvP VII 2, 119 Nr. 91 Abb. 91; H. Luschey, BWPr 116/17, 1962, Abb. 1. 3

218 : Münze von Amphipolis mit Kopf der Artemis Tauropolos

SNG Copenhagen Nr. 1311; MuM AG Basel, Liste 269 (1966) Nr. 6

219 : Münze von Amphipolis mit Kopf der Artemis Tauropolos

MuM AG Basel, Liste 269 (1966) Nr. 7; Kat. Slg. Niggeler 1 (1965) Nr. 247; SNG III 3 (Lockett Collection) Nr. 1540

220 : Zum Kopf der Artemis von Lykosura siehe Anm. 194

221 : Zum Kopf des Apoll von Messene siehe Anm. 142

222 : Mit der rechten Profilansicht des Kopfes in Sevilla ist wegen der entgegengesetzten Bewegung des Kopfes das linke Kopfprofil der Artemis von Lykosura zu vergleichen.

223 : Der Vergleich des Laphriakopfes des Damophon mit dem des klassischen Laphriabildes (Taf. II-III und Anm. 21) macht deutlich, daß sich der nachbildende Künstler nur sehr allgemein an das Vorbild gehalten hat. Ein ähnlich freies Verhältnis zum Vorbild ließ sich bereits für das Gesamtmotiv der Artemis feststellen.
Zum Vorbild der Artemis von Lykosura siehe Anm. 143.

224 : Die bei der Statue im Konservatorenpalast überlieferten Sandalen sind mit Sicherheit eine Erfindung des römischen Kopisten, dem offenbar Jagdstiefel als Fußbekleidung für eine Porträtstatue unangebracht erschienen.

225 : a) Artemis-Iphigenie-Gruppe
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glypt. Inv. 481-82 a

Poulsen, Cat. Sculpt. 81, Nr. 83-83a; Billedtavler Ny Carlsberg Glyptotek Taf. 7; F. Studniczka, AbhLeipzig 37, 1926, 1 ff. Taf. 1 (Artemis); Lippold, Plastik 363; G. Hafner, Geschichte der Griechischen Kunst (1961) 446 f. Abb. 468

b) Brustfragment einer Artemisstatue
Dresden, Staatl. Kunstslg.

Becker, Augusteum Taf. 8o; P. Herrmann, Verzeichnis der antiken Originalbildwerke der Staatl. Skulpturensammlung zu Dresden (1925) 51 Nr. 185

226 : Die Artemis-Iphigeniegruppe von Kopenhagen wird in der Literatur sehr unterschiedlich beurteilt, doch scheint sich mittlerweile die Meinung durchgesetzt zu haben, daß es sich um ein in antoninischer Zeit kopiertes Werk des mittleren 2. Jhs.v.Chr. handelt.

Zur Iphigenie vergleiche insbesondere die Nike auf dem Mantel der Despoina von Lykosura (Athen, NM 1737; A.H. Borbein, Campanareliefs, 14. Ergh. RM (1968) Taf. 28,1; EAA II (1959) 999 Abb. 1255 s.v. Damophon (Mustilli)).

227 : Zu den Sandalen der Göttin siehe Anm. 196.

228 : z.B. die plastische Angabe der Haare des Tierfells bei der Artemis von Lykosura, der Schmuck des Mantels der Despoina sowie der aufgesetzte Bronzeschmuck des messenischen Apollonkopfes und der Lykosuraartemis

229 : Bemerkenswert ist, daß die Statuenplinthe der Limnatisstatue der Form nach der Plinthe der Artemisstatue in Sevilla unmittelbar entsprochen haben muß.

23o : Zum einen ist es die nach der Schlacht von Sellasia (222/1 v.Chr.) durch Antigonos Doson erfolgte Übergabe der Dentheliatis und des dort befindlichen Limnatisheiligtums an die Messenier, zum anderen der kurz nach 146 v.Chr. anzusetzende und durch einen Schiedsspruch der Milesier bestätigte Verlust der Dentheliatis an

Sparta (RE XIII 1 (1926) 7o5 f. s.v. Limnai Nr. 2 (Kruse); RE III A2 (1929) 1312 f., 1445 s.v. Denthalioi (Bölte); N. Valmin, Études topographiques sur la Messénie ancienne (193o) 189 ff.).

Von beiden Ereignissen bot insbesondere das letztere einen möglichen Anlaß zur Weihung eines Kultbildes der Limnatis in Messene, da mit dem Verlust der Dentheliatis den Messeniern der freie Zugang zum Heiligtum der Limnatis verwehrt war. Aus diesem Grund könnte möglicherweise der Wunsch entstanden sein, eine Statue der Göttin in Messene aufzustellen.

231 : Pausanias IV 31,7

232 : Kleine Pauly III 1252 s.v. Messenien (Meyer)

233 : Im Jahre 399 v.Chr. wurden die Messenier aus Naupaktos vertrieben. Sie fanden in Sizilien und Kyrene Zuflucht (Kleine Pauly III 1252 s.v. Messenien (Meyer).

Möglicherweise war im römischen Kyrene des 2. Jhs.n.Chr. die Erinnerung an die Vertreibung der naupaktischen Messenier noch so lebendig, daß der Auftrag zu einer verkleinerten Nachbildung des klassischen Laphriabildes (Taf. I-III) gegeben wurde.

Abbildungsnachweis

Tafel I - III Artemisstatuette Istanbul, Mus. Arch. 619
Foto DAI Istanbul Inst. Neg. 71/66; 71/71; 71/7o

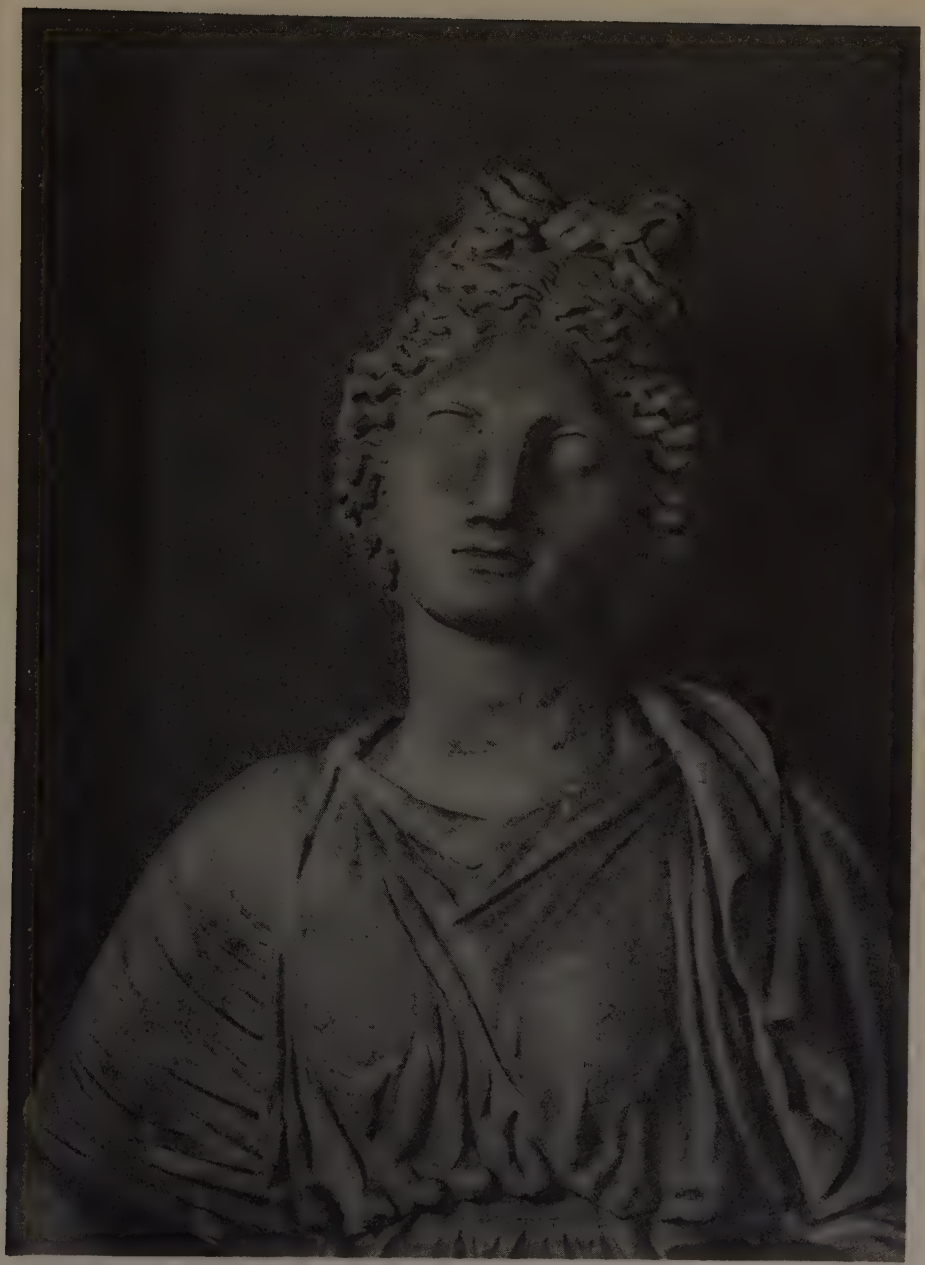
Tafel IV Statuettentorso der Artemis Rom Vatikan, Mus. Chiaramonti XLIX 1 Inv. 2oo6
Foto Huttrop

Tafel V Artemisstatue Sevilla, Mus. Arqu. 8o7 Inv. 2.958
Foto DAI Madrid Inst. Neg. PLF 26o8

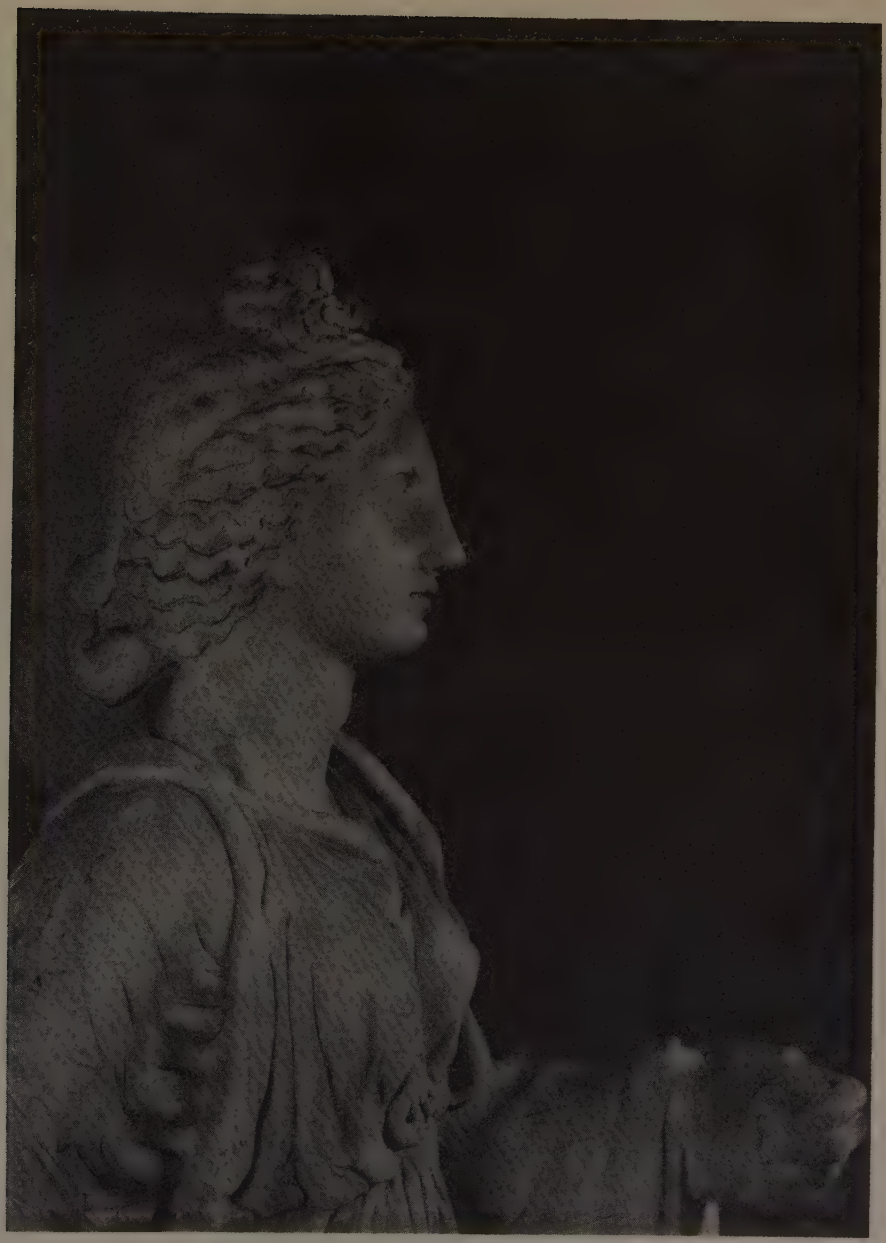
Tafel VI Artemisstatue mit Porträt Rom, Konservatorenpal. Sala dei Magistrati 4 Inv. 774
Foto DAI Rom Inst. Neg. 75.2281

TAFEL I

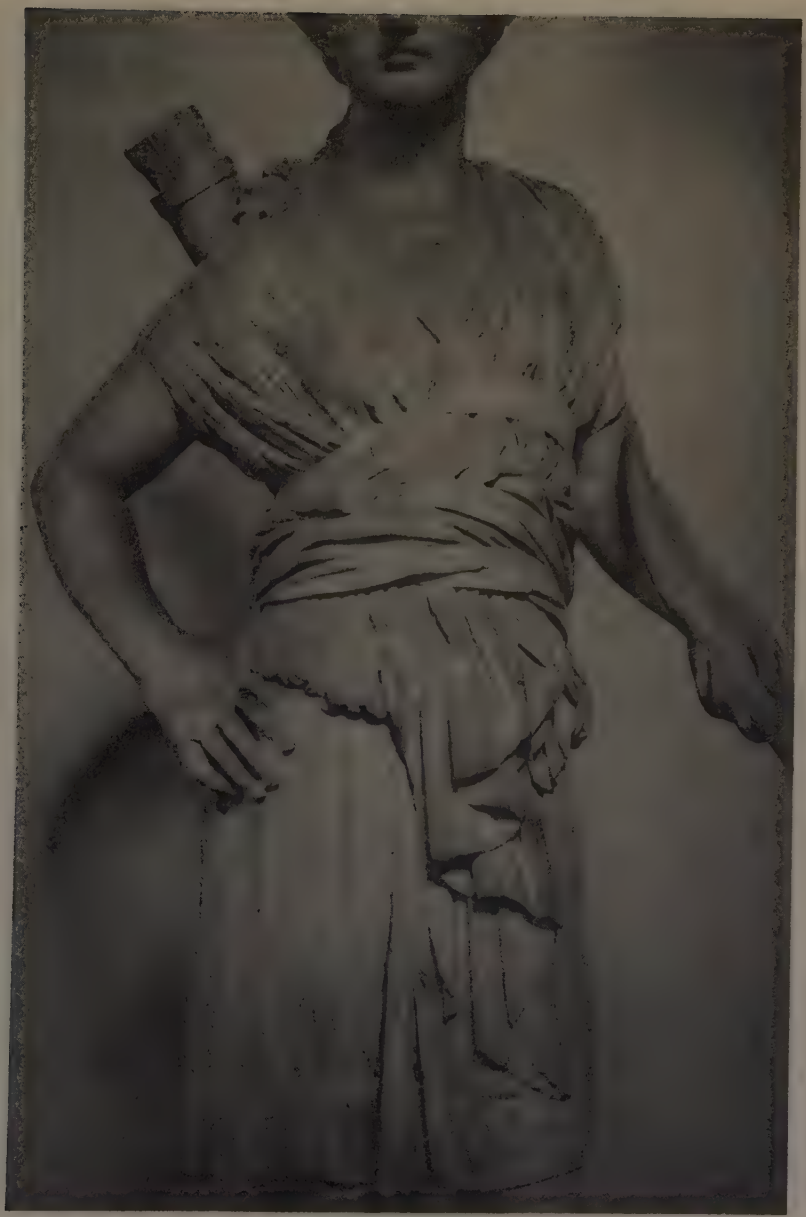
TAFEL II



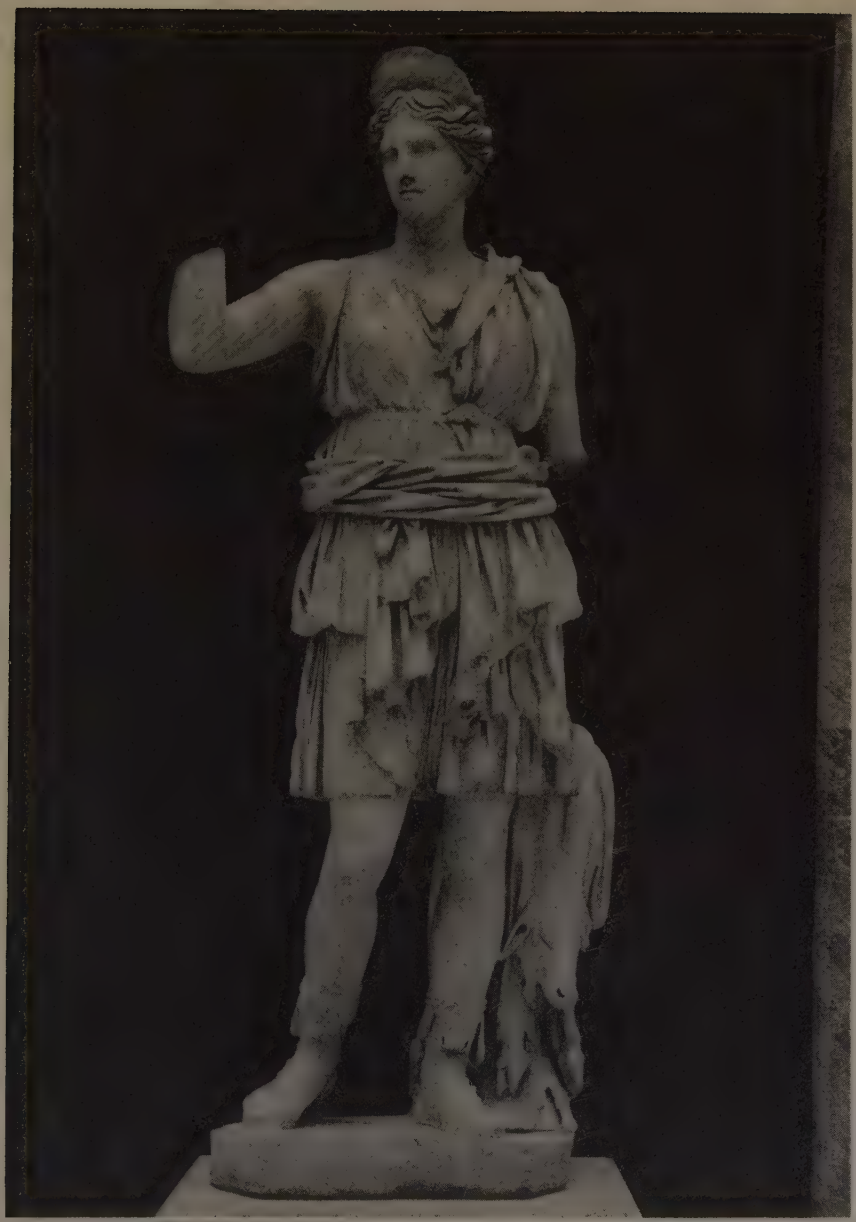
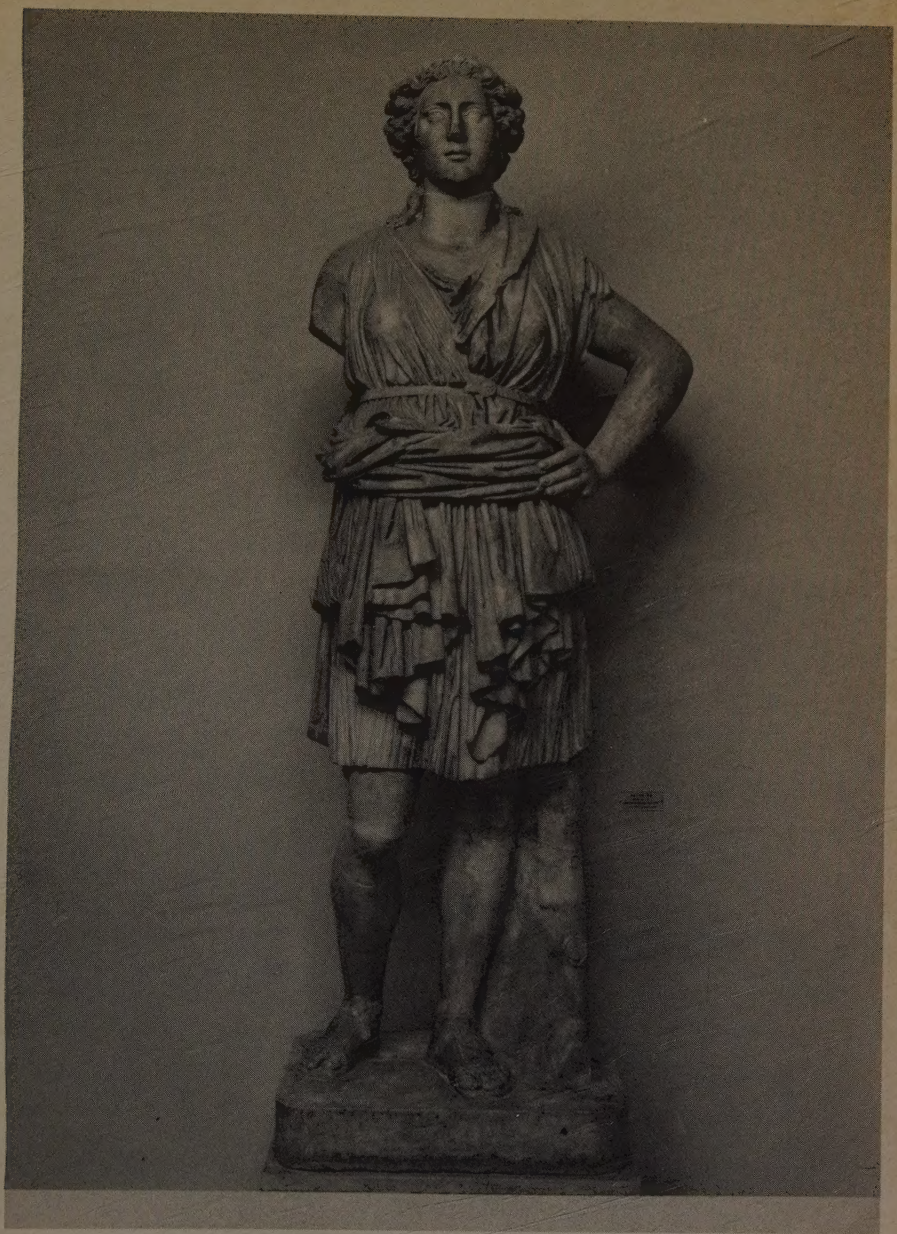
TAFEL III



TAFEL IV



TAFEL V



TAFEL VI